I.
Il «Faust» di Goethe: la tragedia dell’evoluzione

... La società borghese moderna che ha creato per incanto mezzi di produzione e di scambio cosi potenti, rassomiglia al mago che non riesce più a dominare le potenze degli inferi da lui evocate.

(Manifesto del Partito Comunista)

Buon Dio! ...i ragazzi dai capelli lunghi hanno perduto il controllo delle cose!

(Un ufficiale dell'esercito ad Alamogordo, New Mexico, subito dopo l'esplosione della prima bomba atomica nel luglio del 1945)

Siamo una generazione faustiana decisa ad incontrare Dio o il Diavolo prima di essere spacciata, e l'ineluttabile marca dell'autentico è l'unica chiave a nostra disposizione per entrare.

(Norman Mailer, 1971)

I.
Il «Faust» di Goethe: la tragedia dell'evoluzione

Da quando esiste una cultura moderna, il personaggio di Faust è stato tra i suoi principali eroi. Nei quattro secoli che ci separano dal *Faustbuch* di Johann Spiess del 1587 e dalla *Tragical History of Doctor Faustus* di Christopher Marlowe dell'anno seguente, la sua storia è stata rinarrata all'infinito, in tutte le lingue moderne, mediante ogni forma di comunicazione conosciuta, dall'opera allo spettacolo di marionette alla striscia a fumetti, in ogni forma letteraria, dalla poesia lirica alla tragedia teologico-filosofica alla farsa volgare; ed è parsa irresistibile ad ogni sorta di artista moderno dovunque nel mondo. Sebbene poi abbia assunto molteplici sembianti, Faust virtualmente rimane sempre un «capellone» — un intellettuale anticonformista, un personaggio sospetto e ai margini della società. In tutte le versioni, inoltre, la tragedia o la commedia si compiono nel momento in cui Faust «perde il controllo» delle proprie energie mentali, nel momento in cui la sua mente giunge a possedere una vita propria, dinamica ed altamente esplosiva.

A quasi quattrocento anni dal suo debutto, Faust continua a colpire l'immaginazione moderna. Non a caso, una rivista come «The New Yorker», in un editoriale d'ispirazione antinucleare pubblicato subito dopo l'incidente verificatosi presso Three Mill Island, se la prende con Faust identificandolo con il simbolo dell'irresponsabilità e dell'indifferenza della scienza nei confronti della vita: «La proposta faustiana che gli esperti ci fanno è quella di consentirgli di porre le loro fallibili mani umane sull'eternità, il che

è inaccettabile»[1]. Nel frattempo, all'altro capo dello spettro culturale, un recente numero del fumetto *Captain America* mette in risalto «i Mortali Disegni del... Doctor Faustus». Questo furfante, che rassomiglia straordinariamente ad Orson Welles, volteggia nel cielo di New York Harbor a bordo di un gigantesco dirigibile. «Proprio mentre le stiamo osservando», dice a due vittime legate e impotenti, «quelle scatole metalliche che contengono il mio ingegnoso gas-mentale verranno affisse ad appositi supporti posti all'interno dell'impianto di scarico del dirigibile. Ad un mio cenno, questi leali agenti della Nation Force cominceranno a inondare la città di gas, riducendo uomini, donne e bambini di New York sotto il mio controllo mentale!» Come è facile capire, si tratta di un influsso negativo: l'ultima volta che è passato il Dottor Faustus ha confuso le menti di tutti gli americani, inducendoli a sospettare in modo paranoico dei loro vicini e a denunciarli, dando origine al fenomeno del maccartismo. Chissà cosa starà tramando questa volta? Il riluttante Captain America abbandona dunque il suo ritiro per affrontare questo nemico. «E, per quanto possa sembrare fuori moda», dichiara ai suoi stanchi lettori degli anni Settanta, «ho voluto farlo per la nazione. L'America non potrebbe mai essere la terra della libertà se Faustus riuscisse ad intrappolarla nella sua viscida stretta!». Sconfitto una volta per sempre il furfante faustiano, il sorriso può tornare nuovamente ad aleggiare sulle labbra di un'atterrita Statua della Libertà[2].

Il *Faust* di Goethe è superiore a tutti gli altri per la ricchezza e la profondità della sua prospettiva storica, per la sua immaginazione etica, per la sua intelligenza politica, per la sua sensibilità e la sua penetrazione psicologiche. Inoltre apre nuove dimensioni alla nascente autocoscienza moderna che il mito di Faust ha esplorato senza tregua. La sua assoluta grandezza, che concerne non solo prospettive e ambizioni, ma anche un'autentica facoltà visionaria, ha fatto si che Puskin definisse quest'opera «Un'Iliade della vita moderna» [3]. Goethe iniziò a lavorare attorno al tema di Faust all'incirca nel 1770, quando era ventunenne, e continuò a lavorarvi, a periodi alterni, per i successivi sessanta anni; tanto che fino al 1831, fino dunque a un anno prima di spegnersi

all’età di 83 anni, non considerò ultimata l’opera, che venne pubblicata per intero soltanto dopo la sua morte[4]. Conseguentemente, il libro è venuto compiendosi lungo l’intero arco di una delle epoche più ricche di sconvolgimenti e di rivoluzioni della storia mondiale. Ed è proprio dal nesso profondo con questa storia che scaturisce in gran parte la sua forza: l’eroe di Goethe e i personaggi che lo circondano sperimentano in prima persona e con grande intensità molti dei drammi e dei traumi propri della storia dell’epoca, vissuti da Goethe e dai suoi contemporanei. Il sistema in movimento dell’opera incarna e compendia la più ampia costellazione della società occidentale.

Il *Faust* inizia in un’epoca in cui il pensiero e la sensibilità hanno un carattere di modernità immediatamente riconoscibile per i lettori del ventesimo secolo, ma le cui condizioni materiali e sociali sono . ancora medioevali; e termina, invece, nel vivo degli sconvolgimenti spirituali e materiali prodotti da una rivoluzione industriale. Prende le mosse, dalla stanza solitaria di uh intellettuale, dal regno astratto ed isolato del pensiero; si conclude nel regno sconfinato della produzione e dello scambio, governato da giganteschi apparati e complesse organizzazioni, che il pensiero di Faust contribuisce a creare, e che a loro volta accrescono la sua capacità di creazione. Nella versione goethiana del tema di Faust, soggetto è oggetto della trasformazione non è soltanto l’eroe, ma il mondo intero. Il *Faust* di Goethe esprime e drammatizza il processo da cui, tra la fine del diciottesimo secolo e l’inizio del diciannovesimo, trae origine un mondo dai tratti tipicamente moderni.

L’energia vitale che anima questo *Faust,* che lo distingue dai suoi predecessori e che è in gran parte responsabile della sua ricchezza e del suo dinamismo, è un impulso che definirò anelito all’*evoluzione.* Il *Faust* di Goethe tenta di spiegare questo anelito al suo diavolo, ma è impresa tutt'altro che facile. Nelle sue prime incarnazioni, Faust vendeva la propria anima in cambio di determinati beni terreni, chiaramente individuati e universalmente

ambiti: denaro, sesso, potere sugli altri, fama e gloria. Il Faust di Goethe confessa invece, a Mefistofele che desidera, sì, queste cose, ma che non è ad esse in quanto tali che egli realmente aspira.

> Mi intendi? Non si tratta di godersela.
> Al delirio mi consacro, al più straziante
> dei godimenti, all'odio amoroso, al disgusto salubre.
> ....il mio animo
> non dovrà chiudersi a nessuna sofferenza
> e di quanto ebbe in sorte l'intera umanità
> voglio godere nel profondo di me stesso,
> nella mia mente accogliere le sommità e gli abissi,
> stringere nel mio cuore il suo bene e il suo male
> e cosi dilatare nel suo essere il mio
> e come essa, alla fine, anch'io schiantarmi.
> (1765-1775)[5]

Ciò che questo Faust desidera per sé è piuttosto un processo dinamico capace di inglobare tutti gli aspetti dell'esperienza umana, la gioia non meno della disperazione, e diassimilarli, nessuno escluso, nell'espansione illimitata del suo io. Dunque, anche la distruzione dell'io costituirà parte integrante della sua evoluzione.

Una delle idee più originali e feconde del *Faust g*oethiano, è quella secondo cui esiste un'affinità tra l'ideale culturale dell'evoluzione dell'io e il concreto movimento sociale verso lo sviluppo *economico.* Goethe ritiene che queste due modalità di sviluppo debbano trovare un punto d'unione, fondendosi in una sola, prima che una qualsiasi delle due promesse, partecipi entrambe dell'archetipo della modernità, possa venir soddisfatta. Faust, non diversamente da noi, scopre che l'unico mezzo a disposizione dell'uomo moderno per trasformare se stesso è quello di trasformare radicalmente l'intero universo fisico, sociale e morale in cui vive. L'eroe di Goethe è eroico proprio perché è in grado di liberaré tremende energie represse, non solo in sé ma in tutti coloro con i quali entra in contatto e, alla fine, nell'ambito

dell’intero sistema sociale che lo circonda. Tuttavia, le grandi forme di sviluppo che egli promuove — intellettuale, morale, economica, sociale — finiscono per esigere, sul piano umano, un alto prezzo,.. Questo è il senso del rapporto che s’instaura tra Faust e il diavolo: le facoltà umane possono essere sviluppate solo attraverso quelle che Marx definì «facoltà sotterranee», energie oscure e terrificanti che possono erompere con forza terribile sfuggendo ad ogni possibilità di controllo da parte dell’uomo. Il *Faust* di Goethe costituisce la prima, e a tutt’oggi la più bella, *tragedia dell'evoluzione.*

Si può delineare la storia di Faust in base a tre metamorfosi: dapprima egli ci appare come il sognatore; poi, con la mediazione di Mefistofele, si trasforma nell’Amante; e infine, molto tempo dopo il compimento della tragedia d’amore, giungerà alFàpogeo della sua vita, nella veste dell'Evolutore.

Prima metamorfosi: il Sognatore

Al levarsi del sipario[6] troviamo Faust solo nella sua stanza, a notte fonda, che si sente in trappola: «Come? Ancora io qui carcerato? Tana maledetta tetra... Va via! Su, verso liberi spazi!» (398-399, 418). Questa scena dovrebbe far risuonare un campanello nella nostra mente: Faust fa parte di una grande schiera di eroi ed eroine moderni che troviamo in intimo colloquio con se stessi nel cuore della notte. Di solito, però, chi parla è giovane, povero ed inesperto — anzi, sottratto a forza all’esperienza dalle barriere sociali o sessuali o razziali erette da una società crudele. Faust non solo non è più giovanissimo (è uno dei primi eroi di mezza età della letteratura moderna; il successivo sarà probabilmente il Capitano Ahab), ma è per cosi dire un uomo di successo nella misura in cui, nel suo mondo, può esserlo un uomo di mezz’età. E' riconosciuto e apprezzato come medico, avvocato, teologo, filosofo, scienziato, professore e direttore di collegio. Non a caso, dunque, lo troviamo circondato da libri belli e rari e da manoscritti, dipinti, diagrammi e strumenti scientifici — da tutti gli accessori, insomma che

accompagnano una fortunata vita intellettuale. Eppure tutte le sue conquiste hanno qualcosa di stridente, tutto ciò che lo circonda sembra solo un cumulo di ciarpame. Egli dialoga senza posa con se stesso e giunge alla conclusione di non aver affatto vissuto.

A far si che Faust avverta i propri trionfi come trappole è il fatto che fino ad allora essi sono stati tutti trionfi dell'interiorità. Per anni, attraverso la meditazione e la sperimentazione, la lettura di libri e l'assunzione di dròghe — è un umanista nel senso più autentico del termine: *nihil humanum ei alienum est* — ha fatto tutto quanto era in suo potere per affinare la propria capacità di pensiero, di percezione e di visione. Eppure più la sua mente si è aperta e più la sua sensibilità si è affinata, più egli si è isolato e più si sono impoveriti i suoi rapporti con la realtà esterna: con le altre persone, con la natura, perfino con le sue esigenze e con le sue forze attive. La sua cultura si è sviluppata separandosi dalla pienezza della vita.

Osserviamo Faust evocare i suoi poteri magici e una meravigliosa visione cosmica si spiega dinanzi ai suoi (ed ai nostri) occhi. Ma egli si sottrae al bagliore della visione: «Che spettacolo! Ah, ma è soltanto uno spettacolo». La visione contemplativa, mistica o matematica che sia (o l'una e l'altra insieme), tiene il visionario incatenato al suo posto, che è il posto di uno spettatore passivo. Faust mira ad un rapporto con il mondo più essenziale e, al tempo stesso, più erotico e più attivo.

> Natura illimitata, dove stringerti
> Voi, seni, dove? Voi, sorgenti d'ogni vita
> ....
> cui questo petto esausto tende
> colmi, per ogni sete...
> (455-458)

I poteri della sua mente, avendo l'interiorità come proprio oggetto, sono ritorti contro di lui e sono divenuti la sua prigione. Faust si sforza di trovare un modo per consentire alla ricchezza

della sua vita interiore di riversarsi all'esterno, di esprimersi attraverso l'azione nel mondo esterno. Finché, sfogliando il suo libro magico, si imbatte nel simbolo dello Spirito della Terra, e, come d'improvviso:

> Già mi sono cresciute, Io sento, le forze,
> già ardo come per vino nuovo.
> Sento il coraggio di affrontare il mondo,
> di reggere alle pene terrene, alle gioie terrene,
> di contrastare le bufere, di
> non tremare allo schianto del naufragio.
> (462-467)

Egli invoca lo Spirito della Terra e quando questo appare, proclama la propria affinità con lui: lo spirito, però, si beffa di Faust e delle sue aspirazioni cosmiche e gli consiglia di cercarsi uno spirito più vicino alla sua reale dimensione. Prima di scomparire dalla visione faustiana, lo Spirito della Terra gli lancia un epiteto derisorio che avrà enorme risonanza nella cultura dei secoli a venire: *Ubermensch,* «Superuomo». Si potrebbero scrivere interi volumi dedicati alle metamorfosi subite da questo simbolo: ma qui si porrà l'accento sul contesto morale e metafisico in cui esso appare per la prima volta. Goethe dà origine all' U*bermensch* non tanto per esprimere la fatica titanica sostenuta dall'uomo moderno, quanto per suggerire che gran parte di quella fatica è inutile. In sostanza, lo Spirito della Terra goethiano chiede a Faust perché non si sforzi piuttosto di diventare un *Mensch* — un autentico essere umano.

I problemi di Faust non so.no. solo suoi, ma incarnano quelle più violente tensioni da cui era scossa tutta la società europea negli anni che precedettero la Rivoluzione francese e la rivoluzione industriale. La divisione sociale del lavoro nell'Europa agli albori della modernità., dal Rinascimento e dalla Riforma fino al tempo di Goethe, ha dato vita ad un'ampia categoria, relativamente indipendente, di produttori di cultura e di idee. Questi specialisti dell'arte e delle scienze, del diritto e della filosofia hanno generato,

nel corso di tre secoli, una cultura moderna brillante e dinamica. Eppure, il concreto dato di fatto della divisione del lavoro, che pure ha consentito a questa cultura moderna xii nascere e svilupparsi rigogliosamente ha anche fatto si che le sue nuove scoperte e prospettive, la sua potenziale ricchezza e fecondità, rimanessero separate dal mondo esterna.... Faust è partecipe, favorendone anzi il processo generativo, di una cultura che. ha dischiuso all'uomo una varietà e una profondità di desideri e di sogni capaci senz'altro di infrangere le frontiere classiche e medioevali. Al contempo, però, rimane parte integrante di una società chiusa e stagnante che è ancora fossilizzata in forme sociali medioevali e feudali: ne è esempio la specializzazione di matrice corporativa, che tiene isolati lui e le sue idee. In quanto propugnatore di una cultura dinamica all'interno di una società stagnante, Faust è scisso, tra vita interiore e vita esteriore. Nei sessanta anni che Goethe impiegherà per terminare il *Faust,* gli intellettuali moderni escogiteranno modi nuovi e sorprendenti per spezzare il proprio isolamento. L'occidente in questi anni assisterà alla nascita di una diversa suddivisione sociale del lavoro e — con essa — all'instaurarsi di nuovi rapporti — rapporti rischiosi e, come avremo modo di vedere, tragici — tra il pensiero e la vita politica e sociale.

La lacerazione propria del Faust di Goethe su cui mi sono soffermato è molto diffusa nella società europea è costituirà una delle fonti primarie del romanticismo internazionale, benché trovi poi risonanza particolare nei paesi socialmente, economicamente e politicamente «sottosviluppati». Gli intellettuali tedeschi del tempo di Goethe furono i primi a considerare tale la loro società non appena ebbero modo di confrontarla con l'Inghilterra, la Francia e l'America in espansione. In qualche caso, questo identificarsi con una realtà di «sottosviluppo» costituì un motivo di vergogna, in qualche altro (come nel caso dell'espressione conservatrice del romanticismo tedesco) motivo di orgoglio, più spesso un'instabile commistione di entrambi: commistione che in seguito ricorrerà nella Russia del diciannovesimo secolo, su cui comunque ci soffermeremo dettagliatamente più avanti. Nel ventesimo secolo, certi intellettuali del Terzo mondo, propugnatori di esperienze

culturali d’avanguardia in società arretrate, hanno sperimentato la lacerazione faustiana con particolare intensità. La loro angoscia interiore ha spesso ispirato visioni, azioni e creazioni rivoluzionarie — come accade al Faust di Goethe sul finire della Seconda Parte. Altrettanto spesso, tuttavia, ha condotto soltanto ai vicoli ciechi della vanità e della disperazione — proprio come accade a Faust, all’inizio, nelle solitarie profondità della «Notte».

Mentre Faust veglia nella notte, l’abisso scavato nella sua interiorità si fa più cupo e profondo finché, alla fine, egli decide di suicidarsi, di seppellirsi una volta per tutte in quella tomba in cui si è ormai identificato il suo spazio interiore. Afferra un calice di veleno, ma proprio nel momento della negazione più radicale, Goethe lo soccorre inondandolo di luce e di affermazione. La stanza trema tutta, da fuori giunge uno scampanio assordante, il sole sorge mentre un vasto coro di angeli erompe in un canto: è la domenica di Pasqua. «Cristo è risorto, dal grembo di putredine!» cantano gli angeli, «Liberatevi in letizia da quel che v’incatena!». Il canto degli angeli si leva alto nel cielo, il calice scivola dalle labbra del condannato ed egli è salvo. Questo miracolo ha sempre dato alla maggioranza dei lettori l’impressione di un mero espediente, un arbitrario *deus ex machina*, ma in realtà rimanda ad una figura più complessa di quel che sembra. Non è Gesù Cristo a salvare il Faust di Goethe, che deride il contenuto esplicitamente cristiano di quel che ode. E' qualcos’altro che lo colpisce:

> eppure queste voci consuete alla mia infanzia
> tornano ancora a richiamarmi in vita.
> (769-770)

Queste campane, come le visioni, i suoni e le sensazioni, apparentemente casuali ma piene di luce, che Proust e Freud analizzeranno un secolo più tardi, mettono Faust in contatto con un’età della sua vita ch’egli aveva completamente dimenticata, l’infanzia. Nella sua mente si spalancano i cancelli della memoria, ondate di sentimenti perduti lo investono, scorrendo rapidamente — amore, desiderio, tenerezza, unità — ed egli è risucchiato negli

abissi di un mondo infantile che la sua piena maturità gli ha imposto di dimenticare. Come un uomo che sta per affogare e rinuncia a lottare per abbandonarsi ai flutti, Faust si è involontariamente dischiuso all'intera dimensione perduta del suo essere, venendo cosi a contatto con le fonti di energia che sono in grado di rigenerarlo. Nel momento stesso in cui rammenta che nella sua infanzia le campane di Pasqua lo facevano piangere di gioia e di struggimento, si accorge che le lacrime sono tornate a rigargli il viso, per la prima volta da quando è diventato adulto. Ora il fiotto diventa una piena e Faust può riemergere dall'antro del suo studio al fulgore primaverile del sole, dove, finalmente a contatto con le sorgenti primarie del suo sentire, è pronto ad iniziare una nuova vita nel mondo di fuori[7].

Questa parte della rinascita di Faust, composta nel 1799 o nel 1800 e pubblicata nel 1808, costituisce una delle vette più alte del romanticismo europeo. (Il *Faust* di Goethe raggiunge spesso queste vette, e noi ne analizzeremo alcune). E' facile vedere come questa scena prefiguri alcune delle grandi acquisizioni dell'arte e del pensiero modernisti del ventesimo secolo: i nessi più ovvi rimandano a Freud, a Proust e ai loro svariati seguaci. Comunque, può non riuscire chiaro che cosa abbia a che fare la riscoperta del mondo infantile da parte di Faust con il nostro tema centrale, e cioè con il tema centrale del *Faust,* Seconda Parte: la modernizzazione. Anzi, a dire il vero, molti scrittori del diciannovesimo e del ventesimo secolo sarebbero propensi ad interpretare l'ultima metamorfosi faustiana e il ruolo di animatore industriale che vi è collegato come l'autentica negazione della libertà emozionale che egli ha scoperto in quella prima parte. L'intera tradizione radical-conservatrice, che da Burke passa attraverso D.H. Lawrence, vede nello sviluppo industriale una recisa negazione dello sviluppo emotivo[8]. Nella visione di Goethe, invece, i progressi fatti segnare nella sfera della psiche dall'arte e dal pensiero romantici — e in particolare la riscoperta dei sentimenti infantili — possono liberare nell'uomo tremende energie, che a loro volta poi producono gran parte del vigore e dell'intraprendenza utili al progetto di ricostruzione sociale. Di conseguenza, l'importanza per l'evoluzione

di Faust — e del *Faust* — della scena delle campane rispecchia l'importanza del progetto romantico di liberazione della psiche all'interno del processo storico di modernizzazione.

Sulle prime, Faust è eccitato all'idea di tornare nel mondo. E' Pasqua e migliaia di persone stanno uscendo a frotte dalle porte della città per andare a godersi un po' di sole. Faust si immerge nella folla — una folla che, da quando è adulto, ha sempre evitato — e si sente rinvigorito dalla sua animazione, dal colore e dalla varietà umana. Ci offre una incantevole celebrazione lirica (903-940) della vita: della vita della natura in primavera, della vita divina nella Resurrezione Pasquale, della vita umana e sociale (e, cosa ancor più sorprendente, della vita dei ceti inferiori oppressi) nella comune euforia della festa; e della propria vita emotiva nel suo ritorno all'infanzia. In quel momento egli avverte l'esistenza di un legame tra le sue sofferenze e le sue lotte di natura esoterica, vissute al chiuso di una stanza e le sofferenze e le lotte della misera popolazione urbana, composta di lavoratori, che gli brulica attorno. In breve, da questa folla si staccano alcuni singoli individui che, benché da anni non vedano Faust, lo riconoscono immediatamente, lo salutano affettuosamente e si fermano a conversare con lui, abbandonandosi ai ricordi. I loro ricordi ci rivelano un'altra dimensione nascosta della vita di Faust. Apprendiamo infatti che il Dottor Faust iniziò la propria carriera come medico, e medico era anche suo padre, che esercitava la professione occupandosi dell'igiene e della sanità pubblica tra la povera gente di quello stesso quartiere. Sulle prime, egli è felice di ritrovarsi nella sua vecchia zona ed è grato alle persone con cui è cresciuto per i loro buoni sentimenti, ma ben presto si sente mancare il cuore: non appena i ricordi gli si riaffollano alla mente, rammenta anche il motivo per cui abbandonò la vecchia casa paterna. Era infatti giunto alla conclusione che l'opera compiuta da suo padre era il pasticcio di un incompetente. Esercitando la professione medica come se fosse un'arte minore medioevale tramandata di padre in figlio, essi procedevano a tentoni brancolando nel buio; sebbene la gente li amasse, egli è certo di aver ucciso insieme con il padre più persone di quante ne avessero salvate e il senso di colpa che ha

rimosso si riaffaccia. D'improvviso ricorda che fu proprio per sottrarsi a quella funesta eredità che smise di esercitare la sua professione tra la gente e si dedicò ad una solitaria ricerca intellettuale, a quella ricerca che lo ha condotto tanto alla conoscenza quanto ad un progressivo isolamento, e che la notte precedente lo ha spinto sull'orlo del suicidio.

Faust ha iniziato la giornata con una nuova speranza, ma solo per sentirsi sprofondare in una nuova forma di disperazione. Sa di non potersi rifugiare negli agi claustrali della casa della sua fanciullezza, benché sappia anche di non potersi lasciar trascinare lontano da casa come è accaduto in tutti quegli anni. Sente il bisogno di creare un rapporto tra la solidità e il calore di una vita vissuta in mezzo alla gente — la vita quotidiana trascorsa nell'alveo di una comunità concreta — e la rivoluzione intellettuale e culturale che ha avuto per teatro la sua mente. È il tempo del suo lamento divenuto celebre: «Dentro il cuore, ah, mi vivono due anime...». Egli non può continuare a vivere come uno spirito privo di corpo, audace e geniale, in uno spazio vuoto; ma non può nemmeno continuare a vivere in modo acritico nel mondo che ha abbandonato. Deve entrare a far parte della società in un modo che permetta al suo spirito avventuroso di spiccare il volo e di crescere. Sarà però necessario l'intervento delle potenze sotterranee per comporre queste polarità e compiere una simile opera di sintesi.

Se Faust vorrà realizzare la sintesi cui aspira, dovrà assumere tutto un nuovo ordine di paradossi, paradossi che sono d'importanza cruciale per la struttura della moderna psiche non meno che per quella della moderna economia. Il Mefistofele di Goethe si materializza come il signore di tali paradossi, in una complicazione moderna del suo tradizionale ruolo cristiano di maestro di menzogna. Nell'ambito di un'ironia tipicamente goethiana, egli appare a Faust proprio nel momento in cui Faust si sente più vicino a Dio. Faust è tornato nel suo solitario studio ancora una volta per meditare sulla condizione umana. Apre la Bibbia all'inizio del Vangelo secondo Giovanni: «In principio era la Parola». Ritiene quest'inizio inadeguato ad abbracciare tutto l'universo, cerca un'alternativa e alla fine decide e scrìve il nuovo

inizio: «In principio era l'*Azione!.».* Lo esalta l'idea di un Dio che si definisca attraverso l'azione, attraverso l'atto originario della creazione del mondo; si accende di entusiasmo per lo spirito e la potenza di questo Dio e si dichiara pronto a riconsacrare la sua vita ad azioni creative legate alla sfera mondana. Il suo Dio sarà il Dio del Vecchio Testamento, del Libro del Genesi, che si definisce e palesa la propria divinità attraverso la creazione del cielo e della terra[9].

E a questo punto, per catalizzare il significato della nuova rivelazione di Faust e dargli il potere di imitare il Dio che si è raffigurato, che appare il diavolo. Mefistofele spiega che la sua funzione è quella di impersonare il lato oscuro non solo della creatività, ma della stessa divinità. Egli chiarisce il significato recondito del mito giudaico-cristiano della creazione: come può Faust essere cosi ingenuo da credere che Dio abbia realmente creato il mondo «dal nulla»? In realtà, nulla nasce da nulla; è solo in virtù di «tutto quello che *voi* chiamate peccato, distruzione, male», che è in grado di realizzarsi ogni forma di creazione. (La stessa creazione del mondo fatta da Dio «contendeva alla Madre Notte l'antico rango e territorio»). E dunque, afferma Mefistofele,

> Sono lo spirito che sempre dice no.
> Ed a ragione. Nulla
> c'è che nasca e non meriti
> di finire disfatto...

E tuttavia, nello stesso tempo, egli è «parte della forza che vuole sempre il male e opera sempre il bene» (1335 ss.). Paradossalmente, proprio come la volontà e l'azione creativa di Dio risultano distruttive su un piano cosmico, cosi la brama di distruzione manifestata dal diavolo si rivela, alla fine, creativa. Solo qualora sia disposto ad agire in combutta con queste potenze distruttive e per loro tramite, Faust sarà in grado di creare qualcosa nel mondo: e infatti è solo operando insieme con il diavolo e perseguendo «nient'altro che il male» che potrà infine raggiungere

la comunione con Dio e «produrre il bene». La via del paradiso è lastricata di cattive intenzioni. In passato, Faust ha desiderato intensamente attingere alle fonti di ogni atto creativo: in quel momento, invece, è faccia a faccia con chi ha la prerogativa di distruggere. I paradossi si fanno sempre più vistosi: non sarà in grado di creare nulla, a meno che non sia disposto a rinunciare a tutto, ad accettare il fatto che tutto ciò che è stato creato fin li — e, anzi, tutto quello che egli potrà eventualmente creare in futuro — debba essere distrutto per lastricare il cammino verso una creazione superiore. Questa è la dialettica che l'uomo moderno deve abbracciare per vivere e progredire, ed è anche la dialettica che presto coinvolgerà e scuoterà l'intero sistema dell'economia, dello stato e della società moderni[10].

I timori e gli scrupoli di Faust sono forti. Anni prima, rammenta, egli non solo abbandonò l'esercizio della professione medica ma si ritirò da ogni attività pratica perché sia lui che suo padre stavano involontariamente uccidendo della gente. Il messaggio di Mefistofele è che non ci si deve sentire responsabili per le vittime della creazione, che rientrano nell'ordine naturale delle cose. Ed aggiunge che si deve accettare l'energia distruttiva come un aspetto della propria parte di creatività divina e che è possibile sbarazzarsi del proprio senso di colpa e agire liberamente. E che non occorre più lasciarsi inibire dal quesito morale: «*Devo* farlo?». Fuori, sulla strada aperta della crescita interiore, l'unico quesito d'importanza vitale è: «*Come* farlo?». Innanzi tutto, Mefistofele mostrerà a Faust il come; in seguito, vivendo e maturando, l'eroe imparerà a farlo da solo.

E come farlo? Mefistofele fornisce qualche sommaria indicazione:

> Diamine, mani e piedi, è chiaro,
> testa, e didietro sono tuoi
> ma tutto quello che mi godo
> forse per questo è meno mio?
> Se io mi pago sei stalloni
> non sono mie le loro forze?

Corro, eccomi un vero uomo, come
ventiquattro ne avessi, di gambe.
(1820-1828)

Il denaro agirà come uno degli intermediari più importanti, secondo la definizione di Lukàcs: «denaro come un prolungamento dell’uomo, una forza sugli uomini e sulle circostanze»; «prolungamento magico del raggio d’azione dell'uomo per opera del denaro». A questo punto pare ovvio che il capitalismo risulti una delle forze essenziali per l’evoluzione faustiana[11]. Tuttavia, emergono qui diversi temi mefistofelici che si spingono molto oltre la sfera dell’economia capitalistica. In primo luogo, l’idea evocata nella prima quartina che il corpo e la mente degli uomini, nonché tutte le loro capacità, sono destinati a venire *utilizzati,* volta a volta come strumènti per un’applicazione immediata o come. risorse per uno sviluppo di più ampio respiro. Corpo e anima verranno infine usati in modo che se ne ricavi il massimo profitto: non in denaro, bensì in esperienza, vigore, vita vissuta, azione, creatività. Faust sarà ben lieto di usare il denaro (che gli fornirà Mefistofele) per perseguire questi scopi, tuttavia l’accumulazione capitalistica in sé e per sé non rientra nelle sue aspirazioni. Egli si trasformerà si in una sorta di simbolico capitalista, ma il suo capitale, quel capitale che metterà incessantemente in circolazione e cercherà continuamente di aumentare, sarà costituito dalla sua stessa persona. Questo fatto renderà i suoi disegni oscuri ed ambigui proprio in tutti quegli aspetti che certo non sono tali nell’accezione primaria di capitalismo. Di conseguenza, Faust dichiara:

...il mio animo
non dovrà chiudersi a nessuna sofferenza
e di quanto ebbe in sorte l’intera umanità
voglio godere nel profondo di me stesso,
nella mia mente accogliere le sommità e gli abissi,
stringere nel mio cuore il suo bene e il suo male
e cosi dilatare nel suo essere il mio
e come essa, alla fine, anch’io schiantarmi.

(1768-1775)

Abbiamo qui un'economia emergente della crescita interiore in grado di trasformare anche la più rovinosa perdita umana in una fonte di miglioramento e di progresso a livello psichico.

Le idee di Mefistofele in campo economico sono più grossolane, più convenzionali, più vicine alla crudezza della reale economia capitalistica. Ma non c'è nulla di intrinsecamente borghese nelle esperienze che egli vuole che Faust acquisisca. La quartina dei «sei stalloni» sta ad indicare che il bene più prezioso, secondo il punto di vista mefistofelico, è la *velocità.* Prima di tutto la velocità ha molti vantaggi: chiunque voglia compiere grandi cose nel mondo deve necessariamente spostarsi velocemente da una parte all'altra. Al di là di ciò, comunque, la velocità ha un'emanazione di marca spiccatamente sensuale: più rapidamente Faust potrà «correre avanti», più giungerà vicino ad essere un «vero uomo», più maschio, più seduttore. Questa equazione tra denaro, velocità, sesso e potere è ben lungi dall'essere prerogativa esclusiva del capitalismo. E ugualmente fondamentale per le mistiche collettivistiche del socialismo del ventesimo secolo e per le varie mitologie populiste del Terzo Mondo: gli enormi cartelloni e i gruppi scultorei siti nelle pubbliche piazze mentre evocano intere folle in movimento, con i loro corpi tesi ed ansimanti sorgono all'unisono per travolgere un Occidente logoro e in declino. Queste aspirazioni appartengono alla modernità in senso lato, senza alcun riguardo per l'ideologia in nome della quale ha luogo la modernizzazione. Moderne in senso lato sono anche le esortazioni di Faust a servirci di ogni parte di noi stessi, e di qualsiasi altra persona, per spingere noi stessi e gli altri il più avanti possibile.

Qui sorge un problema ancor più generalmente moderno: qual è, in definitiva, la nostra ultima meta? Ad un certo punto, proprio quando propone il suo patto, Faust avverte che la cosa più essenziale è tenersi in movimento: «Quando io mi fermi, essere lo schiavo tuo o di un altro, che importa!» (1692-1711); è intenzionato a consegnare la sua anima al diavolo nello stesso istante in cui deciderà di fermarsi, anche per appagamento. Egli gioisce all'idea di

poter «precipitare nel fremito del tempo, nel roteare degli eventi» e afferma che quel che importa è il processo, non il risultato: «Solo se non ha requie, l'uomo impegna se stesso» (1755-1760). Eppure, pochi istanti più tardi, si pone il problema di quale tipo di uomo sta cercando di essere. Deve esistere una qualche sorta di fine supremo per la vita umana: e

> Che sono io allora, se non mi è possibile
> salire a quel vertice umano
> cui tutti i sensi tendono?
> (1802-1805)

Mefistofele gli risponde nel suo tipico modo criptico ed ambiguo: «Tu sei, in fondo... quel che sei». Faust nel suo cammino porterà con sé e per il mondo questa ambiguità.

Seconda metamorfosi: l'Amante

Per tutto il corso del diciannovesimo secolo, la «tragedia di Gretchen» che conclude la Prima Parte del *Faust* è stata considerata il nucleo centrale dell'opera ed è stata subito canonizzata nonché ripetutamente celebrata come una delle più grandi storie d'amore di tutti i tempi. I lettori e gli spettatori contemporanei, tuttavia, sono inclini a mostrarsi piuttosto^ scettici ed insofferenti nei confronti di questa storia proprio per alcuni di quegli stessi motivi per cui i nostri antenati l'amarono: l'eroina di Goethe sembra semplicemente troppo buona per essere vera, o per destare interesse. La sua spontanea innocenza ed il suo immacolato candore appartengono più al mondo del melodramma sentimentale che a quello della tragedia. Per parte mia, vorrei dimostrare che il personaggio di Gretchen è, in realtà, più dinamico, interessante e genuinamente tragico di in realtà, più dinamico, interessante e genuinamente tragico di quanto non sia stato usualmente compreso. Sono convinto che la sua profondità e il suo vigore si staglieranno più netti, se concentreremo la nostra attenzione sul

Faust di Goethe inteso come storia, e tragedia, dello sviluppo. Tre risulteranno alla fine i protagonisti di questo segmento della tragedia: la stessa Gretchen, Faust e il «piccolo mondo» — il mondo chiuso della cittadina devotamente religiosa da cui proviene Gretchen. Era lo stesso mondo dell'infanzia di Faust, quel mondo con il quale, nella sua prima metamorfosi, non era riuscito ad armonizzare, benché, proprio in coincidenza con la sua disperazione più profonda, fossero state le sue campane a riportarlo alla vita: il mondo che nella sua metamorfosi estrema egli distruggerà completamente. In quel momento, durante la sua seconda metamorfosi, Faust riuscirà invece ad affrontare quel mondo in modo attivo, ad interagire con esso, scuotendo al tempo stesso Gretchen e spingendola verso le forme di azione e interazione a lei più congeniali. La loro relazione drammatizzerà il tragico impatto — esplosivo ed implosivo ad un tempo — tra un mondo tradizionale e i desideri e le sensibilità moderni.

Prima di riuscire a comprendere appieno la tragedia che si compie alla fine della storia, occorre cogliere una marca ironica di fondo che pervade fin dall'inizio questa vicenda: operando in combutta con il diavolo, e per suo tramite, Faust diventa un uomo davvero migliore. Il modo in cui Goethe fa si che ciò avvenga, merita di essere sottolineato. Come molti uomini e donne di mezz'età che vivono una sorta di rinascita, Faust sulle prime interpreta il suo nuovo vigore come un vigore di natura sessuale: quella della vita erotica è la prima sfera in cui impara a vivere e ad agire. Dopo un po' di tempo trascorso in compagnia di Mefistofele, Faust diviene radioso e affascinante. Alcuni dei mutamenti si verificano grazie all'ausilio di qualche artificio: abiti eleganti e vistosi (egli non si è mai curato del proprio aspetto; tutte le sue rendite finora sono state spese in libri ed apparecchiature) e droghe provenienti dalla Cucina della Strega che fanno sembrare e sentire Faust più giovane di trent'anni. (Quest'ultima voce rivestirà particolare significato per coloro — si tratta soprattutto di persone di mezz'età — che hanno vissuto gli anni Sessanta).

Oltre a ciò, lo status e il ruolo di Faust all'interno della società mutano in misura significativa: provvisto di facili guadagni e di

libertà di movimento, egli è finalmente in grado di abbandonare la vita accademica (come afferma di aver sognato di fare per anni) e di muoversi disinvoltamente per il mondo, straniero errante, di bell'aspetto: e il suo stato di autentica emarginazione fa di lui una figura misteriosa e romanzesca. Tuttavia il più importante dei doni del diavolo è anche il meno artificiale, il più profondo e duraturo: egli incoraggia Faust ad «avere fiducia in se stesso»; una volta appresa quest'arte, Faust traboccherà di fascino e faccia tosta, qualità che, unite al suo talento ed al suo naturale vigore, basteranno a far cadere le donne ai suoi piedi. I moralisti vittoriani, come Carlyle e G.H. Lewis (il primo grande biografo di Goethe nonché amante di George Eliot) hanno arricciato il naso di fronte a questa metamorfosi ed hanno esortato i loro lettori ad accettarla coraggiosamente in vista della trascendenza finale. Ma l'opinione personale di Goethe sulla trasformazione di Faust è di gran lunga più positiva. Faust non si accinge a trasformarsi in un Don Giovanni, come Mefistofele lo esorta a fare ora che ne possiede il fascino, il denaro e i mezzi. E' una persona troppo seria per giocare con corpi ed anime, propri o altrui, ed anzi, a dire il vero, è perfino più serio di prima, poiché il campo dei suoi interessi si è esteso. Dopo una vita di egoismo sempre più cieco, egli scopre improvvisamente il proprio interesse per gli altri, e si sente aperto al loro modo di sentire ed alle loro esigenze, disponibile non solo al sesso ma anche all'amore. Se non riusciamo a scorgere l'autentica e mirabile crescita umana che Faust porta a compimento, non riusciremo neanche a comprendere il costo che tale crescita ha comportato sul piano umano.

In prima battuta, avevamo incontrato un Faust intellettualmente distaccato dal mondo tradizionale in cui era cresciuto, ma fisicamente ancora imprigionato nella sua stretta. Poi, grazie alla mediazione di Mefistofele e del suo denaro, egli riusciva a divenire, fisicamente non meno che spiritualmente, libero. Infine, i suoi vincoli con quel «piccolo mondo» risultano decisamente spezzati e Faust può volgersi ad esso con occhiò estraneo, osservarlo nel suo complesso dall'alto della propria prospettiva di uomo emancipato e, per ironia, innamorarsene. Gretchen — la

ragazza che diviene la prima amante di Faust, poi il suo primo amore e infine la sua prima vittima — lo colpisce prima di tutto come simbolo di tutto ciò che di più bello possiede il mondo che egli ha abbandonato e perduto. Resta incantato dalla sua fanciullesca innocenza, dalla sua semplicità di provinciale, dalla sua umiltà cristiana.

C'è una scena (vv. 2679-2804), in cui lui si aggira furtivamente per la sua stanza, la stanzetta linda ma povera di una misera casetta familiare, preparandosi a lasciarle un dono segreto: accarezza i mobili, inneggia alla stanza come ad un «santo luogo», alla casetta come ad «un regno celeste», alla sedia su cui si siede come a un «trono patriarcale».

> Come qui attorno respira la pace,
> l'ordine, la letizia!
> In questa povertà, quanta pienezza!
> In questa prigionia, quanta beatitudine!
> (2691-2694)

L'idillio voyeuristico di Faust ci crea un disagio quasi insopportabile perché sappiamo — per vie di cui egli in quel momento non può essere a conoscenza — che il suo perfetto omaggio alla stanza di lei (in altri termini, al suo corpo, alla sua vita) fa parte di un più vasto disegno che riguarda quella stanza, costituisce il primo atto di un processo volto inesorabilmente a distruggerla. E non per pura malvagità da parte di Faust: solo distruggendo il pacifico regno della ragazza egli riuscirà a conquistare il suo amore e ad esprimerle il proprio. D'altro canto, Faust non riuscirebbe a sconvolgere il suo mondo, se lei vi si trovasse cosi perfettamente a suo agio come lui ritiene. Vedremo, infatti, come la ragazza viva insoddisfatta entro i confini di quel mondo, quanto lo era Faust tra le pareti del suo studio, sebbene le manchino le parole per esprimere il proprio scontento finché egli non compare sul suo cammino. Se non soffrisse di questa irrequietezza interiore, sarebbe impermeabile alle lusinghe faustiane; nulla egli potrebbe su di lei. Il loro tragico idillio non

avrebbe seguito se essi non mostrassero originariamente di essere due anime gemelle.

Gretchen, entrando, viene colta da uno strano turbamento e accenna fra sé e sé un'ossessiva romanza d'amore e di morte. Poi scopre il dono, vale a dire i gioielli che Mefistofele ha procurato a Faust; li indossa e si rimira allo specchio. Mentre fantastica, in contemplazione di se stessa, scopriamo che è molto più esperta delle cose del mondo di quanto Faust non supponga. Sa tutto degli uomini che fanno ricchi doni alle fanciulle povere: quel che esse diventano dopo e come finisce di solito la storia. Sa, anche, quanto brami ardentemente quel genere di cose la povera gente che la circonda. È parte dell'amara realtà della vita la constatazione che, malgrado l'aria di pio

moralismo che si respira in tutti gli angoli di quella cittadina dalla mentalità cosi ristretta, l'amante di un uomo ricco gode ancora di maggior considerazione che una santa affamata. «Corrono tutti all'oro, tutti tengono all'oro, ecco. Ah, poveri noi!» (2802-2804). Eppure, malgrado tutta la sua avvedutezza, le sta accadendo qualcosa di reale e di autenticamente importante. Nessuno le ha mai regalato nulla; è cresciuta povera d'affetto non meno che di denaro; non s'è mai ritenuta degna di ricevere doni o delle emozioni che si presume i doni trasmettano. Ora, mentre si guarda allo specchio — forse per la prima volta in vita sua — dentro di lei avviene una sorta di evento rivoluzionario. Tutt'a un tratto impara a riflettere su di sé, intuisce la possibilità di diventare in qualche modo diversa, di cambiare se stessa — di *evolversi.* Se mai aveva sentito suo quel mondo, è certo che d'ora in avanti esso non le si addirà mai più.

Mentre la relazione si sviluppa, Gretchen impara a sentirsi amata e desiderata, sensuale e amorosa, ed è costretta ad elaborare velocemente una nuova coscienza di sé. Si rammarica di non essere intelligente, anche se Faust le dice che non importa, che l'ama per la sua soave dolcezza, «doni massimi che Natura amorosa comparte...». Di fatto, però, Goethe ci mostra come diventi sempre più acuta un istante dopo l'altro, poiché solo mediante l'intelligenza è in grado di controllare i turbamenti emotivi che sta avvertendo.

La sua innocenza (e non soltanto intesa come verginità ma, cosa assai più importante, come ingenuità) non ha più senso di esistere perché lei deve costruirsi e mantenere una doppia vita a dispetto della sorveglianza della famiglia, dei vicini, dei preti e a dispetto anche di tutte le soffocanti pressioni di quel ristretto mondo provinciale. Deve imparare a sfidare la propria coscienza colpevole, una coscienza che ha il potere di ispirare un terrore ben più violento di quello derivato da una qualunque forza esterna. Poiché i suoi nuovi sentimenti urtano con il suo antico ruolo sociale, ella giunge a credere che le sue esigenze siano legittime ed importanti ed a provare una specie nuova di rispetto di sé. L'angelica fanciulla di cui Faust è innamorato scompare sotto i suoi stessi occhi: l'amore la fa diventare adulta.

Per Faust, vederla crescere è eccitante: egli, infatti, non si accorge che la sua crescita è precaria perché non è munita del minimo fondamento sociale e non riceve alcuna comprensione o approvazione che non sia quella dello stesso Faust. Sulle prime, la disperazione di lei assume le sembianze di una frenetica passione amorosa e Faust ne è deliziato, ma ben presto quell'ardore svanisce mutandosi in isteria e questo è al di là delle sue capacità di adattamento. L'ama, ma il suo amore è inserito nel contesto di una vita piena, di cui fanno parte un passato, un futuro e un vasto mondo che è fermamente intenzionato ad esplorare, mentre l'amore che la ragazza nutre per lui non è immerso in alcun contesto, è la sua unica ragione di vita. Costretto a far fronte alla disperata intensità del bisogno di lei, Faust si fa prendere dal panico e lascia la città.

Il primo volo trasporta Faust in un ambiente romantico, «Bosco e Caverna», ove egli medita solitario, in splendidi versi romantici, sulla ricchezza, sullo splendore e sulla generosità della Natura. L'unica cosa che turba la sua serenità in questo luogo è la presenza di Mefistofele, che gli rammenta i desideri che turbano la sua pace. Mefistofele si lancia in una caustica critica della venerazione tipicamente romantica di Faust per la Natura. Questa Natura, asessuata, disumanizzata, depurata di ogni conflitto, predisposta soltanto ad una serena contemplazione, non è che una

vile menzogna. Le pulsioni che lo spingevano verso Gretchen sono autenticamente naturali proprio come ogni elemento di quel paesaggio idillico. Se Faust desidera davvero entrare in comunione con la Natura, farebbe meglio ad affrontare piuttosto le conseguenze umane della sua natura che affiora. Mentre egli compone versi, la donna di cui ha amato la «naturalezza» e con la quale ha fatto all'amore, è lontana, sola, senza di lui. Faust si lascia tormentare dal senso di colpa che anzi, in verità, finisce per accrescere, riducendo al minimo l'arbitrio e l'iniziativa di Gretchen nella loro storia.

Goethe si serve di quest'occasione per farci comprendere quanto possa essere auto-protettiva e auto-illusoria una colpevolizzazione emotiva. Se Faust è un individuo assolutamente spregevole, odiato e disprezzato da tutti gli dei, cosa avrebbe mai potuto offrirle di buono? Il diavolo si sostituisce qui, sorprendentemente, alla sua coscienza, e lo riporta nel mondo della responsabilità e della solidarietà umane. Ben presto, tuttavia, egli è nuovamente lontano, impegnato questa volta in un volo più eccitante. Faust arriva a percepire che Gretchen, dandogli tutto quel che poteva, gli ha fatto sentire come indi-

spensabile qualcosa che travalica ciò che in realtà era in grado di offrirgli. Faust, dunque, intraprende con Mefistofele un volo notturno nelle Montagne dello Harz per celebrare la «Notte di Valpurga», un orgiastico Sabba delle streghe. Là Faust possiede donne ben più navigate e impudiche, assume droghe più inebrianti, assaporando il piacere di conversazioni strane e incredibili, che sono veri e propri «viaggi». Questa scena, delizia di avventurosi coreografi e scenografi sin dagli inizi del secolo scorso, costituisce una delle più grandi costruzioni scenografiche di Goethe, e il lettore o lo spettatore, proprio come avviene allo stesso Faust, sono costretti a distrarsi. E' solo sul finire delia notte che egli ha una visione sinistra, chiede notizie della ragazza che aveva dimenticata ed è informato del peggio.

Mentre Faust era lontano, pronto a schiudersi a quanto gli si offriva al di là dell'abbraccio di Gretchen, il «piccolo mondo» da cui l'aveva strappata — quel mondo dell'«ordine e della completa

letizia» che lui trovava cosi dolce — è crollato addosso alla ragazza. Infatti, non appena si sono diffuse le voci sulla sua nuova vita, i suoi vecchi amici e vicini hanno cominciato ad infierire su di lei con barbara crudeltà e furia vendicativa. Udiamo Valentino, suo fratello, un soldataccio volgare e vanaglorioso, narrare come egli l'avesse un tempo posta su un piedistallo, vantandosi pubblicamente della sua virtù; ora, invece, qualsiasi furfante può ridere di lui che, per questo, la odia dal più profondo del cuore. Man mano che ascoltiamo — e Goethe protrae le sue querele finché non siamo ben certi di averne afferrato il significato — ci rendiamo conto che Valentino non si era mai posto il problema di lei come persona allora, proprio come non se lo pone ora'. Prima Gretchen era un simbolo celeste, ora è un simbolo infernale, ma sempre e comunque un sostegno della sua affermazione sociale e della sua vanità, mai una persona vera e propria: questo pensa Goethe del senso della famiglia all'interno del «piccolo mondo». Valentino assale Faust per la strada, lottano, Faust lo ferisce mortalmente (grazie all'aiuto di Mefistofele) e fugge per salvare la vita. Con il poco fiato che gli resta, Valentino impreca oscenamente contro la sorella, incolpandola della propria morte e incitando i concittadini a linciarla. Di li a poco, muore la madre della ragazza e di nuovo la colpa ricade su di lei (in questo caso, il colpevole è Mefistofele, ma né Gretchen né i suoi persecutori lo sanno). Poi, dà alla luce un bambino — il figlio di Faust — e invoca, piangendo, vendetta. I cittadini, felici di avere a portata di mano un capro espiatorio per quelli che in realtà sono i loro stessi desideri colpevoli, bramano la sua morte. Assente Faust, Gretchen si ritrova completamente priva di protezione, in un mondo ancora feudale in cui non solo lo status sociale, ma la sopravvivenza stessa dipendono dalla protezione di persone più potenti (Faust, naturalmente, ha goduto di un'eccellente protezione per tutto il tempo).

Gretchen si reca alla cattedrale con il suo fardello di sventure, sperando di trovarvi conforto. A Faust, va ricordato, era proprio accaduto questo: le campane della chiesa lo avevano trattenuto dal suo mortale proposito. Ma in quel momento Faust era riuscito a stabilire un rapporto con la cristianità dello stesso tipo di quelli che

poi avrebbe stabilito con qualsiasi altra cosa o con qualsiasi altra persona, compresa la stessa Gretchen: infatti era riuscito a prendere quel che gli serviva per la propria evoluzione lasciando il resto. Gretchen è troppo seria e onesta per poter essere selettiva fino a questo punto. Di conseguenza, il messaggio cristiano, che Faust era riuscito ad interpretare come un segno di vita e di letizia, mette la ragazza di fronte ad un'interpretazione puramente letterale che la lascia annichilita: «Dies irae, dies illa, / Solvet saeclum in favilla» è quel che sente. Tormento e terrore sono tutto ciò che il mondo ha da offrirle; le stesse campane che avevano salvato la vita del suo amante ora scandiscono il suo tragico destino. Sente che la morte è vicina: il suono dell'organo le toglie il respiro, il coro le strugge il cuore con il suo canto, i pilastri la serrano, la volta del soffitto la schiaccia. Con un grido, si accascia al suolo in preda al delirio e alle allucinazioni. Questa scena terrificante (3776-3834), espressionistica nella sua cupa e cruda intensità, equivale in realtà ad un giudizio particolarmente caustico sull'intero mondo gotico, un mondo che gli uomini di pensiero più conservatori, nel secolo a venire, e in particolar modo in Germania, avrebbero eccessivamente idealizzato. Un tempo, forse, la visione gotica può avere offerto all'umanità un ideale di vita e di azione, l'ideale di una tensione eroica verso il paradiso, ma ora, cosi come ce la presenta Goethe alla fine del diciottesimo secolo, tutto quel che ha da offrire è un peso morto che schiaccia coloro che gli sono soggetti, opprimendo i loro corpi e soffocando le loro anime.

La fine giunge rapidamente: il bimbo di Gretchen muore, lei viene gettata in prigione, processata per omicidio e condannata a morte. In un'ultima, struggente scena, Faust si introduce nella cella della ragazza nel cuore della notte. Sulle prime non ne è riconosciuto: lei lo scambia per il boia e, con un gesto disperato ma terribilmente appropriato, gli offre il suo corpo per il colpo finale. Faust le giura di amarla e insiste perché fugga con lui. Tutto può ancora sistemarsi, deve solo fare un passo fuori della porta e sarà libera. Gretchen è commossa, ma non vuol muoversi: afferma che il suo abbraccio è privo di calore, che lui non l'ama veramente. E in questo c'è qualcosa di vero: pur non desiderando la sua morte,

Faust non intende nemmeno più vivere con lei. Irrefrenabilmente attratto dalle sue nuove dimensioni di esperienza e di azione, è giunto a sentire sempre più come un peso le necessità e i timori di lei. Tuttavia la ragazza non intende fargliene una colpa: anche se Faust la desiderasse sinceramente, anche se potesse indursi a seguirlo: «A che serve fuggire? Quelli mi fanno la posta» (4545). «Quelli» sono dentro di lei. Proprio mentre vagheggia la libertà, l’immagine di sua madre, seduta su di un sasso (la Chiesa? l’abisso?) che scuote la testa, si erge a sbarrarle il cammino. Gretchen resta dov’è e muore.

Faust è torturato dal dolore e dal senso di colpa. In una cupa giornata, in un campo deserto, affronta Mefistofele e insorge contro il destino che le è toccato. Che razza di mondo è quello in cui possono accadere cose simili? In un momento cosi anche la poesia viene meno: Goethe ha costruito la scena in una prosa rigida e scabra. La prima risposta del diavolo è concisa e crudele: «Perché ti metti *(Gemeinschaft)* con noi se non sai andare fino in fondo? Vuoi .volare e soffri di vertigini?». La crescita dell’uomo paga il suo prezzo in termini di vite umane; chiunque vi aspiri deve pagarne il prezzo, e il prezzo è alto. Ma in quel discorso c’è un altro elemento che, benché sembri cinismo puro, risulta alla fine di un certo conforto: «Non è la prima». Se la devastazione e la rovina costituiscono una struttura portante del processo evolutivo umano, Faust è assolto, almeno in parte, dalle sue colpe personali. Che avrebbe potuto fare? Anche se avesse avuto intenzione di accasarsi con Gretchen e di smettere di essere «faustiano» — e ammesso che il diavolo gli avesse consentito di fermarsi (contravvenendo cosi ai termini originari del loro accordo) — egli non avrebbe mai potuto sentirsi a proprio agio nel mondo di lei. Il suo unico scontro diretto con un rappresentante di quel mondo, Valentino, era sfociato in una rissa mortale. E' evidente che tra un uomo aperto e un mondo chiuso non esiste alcuna possibilità di dialogo.

La tragedia, tuttavia, ha poi un’altra dimensione. Anche ammesso, in un modo o nell’altro, che Faust avesse avuto intenzione di adattarsi al mondo di Gretchen, e vi fosse riuscito, sarebbe stata lei a non aver più, oramai, la volontà e la possibilità di

adattarvisi. Irrompendo in maniera cosi drammatica nella sua vita, Faust l'ha messa in movimento su un tragitto che apparteneva soltanto a lei. Ma la sua traiettoria era inesorabilmente destinata a concludersi con una tragedia, per motivi che Faust doveva aver previsti: motivi legati al sesso ed alla classe sociale. Anche in un mondo di enclavi feudali, un uomo con molto denaro e non particolarmente legato alla terra, alla famiglia o alla propria attività possiede una libertà di movimento praticamente illimitata. Una donna povera e impegolata con la vita familiare, invece, non ha il minimo spazio in cui muoversi. E' destinata a ritrovarsi alla mercé di uomini che non hanno alcuna pietà per una donna che non sa stare al suo posto. Nel suo mondo piccolo, la pazzia e il martirio finiscono per essere gli unici approdi raggiungibili. Faust, ammesso che tragga qualche insegnamento dal destino di lei, impara che se vuole coinvolgere altre persone per favorire la propria evoluzione, deve assumersi una qualche responsabilità per quanto concerne la loro evoluzione, o altrimenti sarà responsabile della loro triste sorte.

E tuttavia, per essere imparziali nei confronti di Faust, occorre riconoscere che Gretchen è nel profondo votata alla condanna. C'è qualcosa di terribilmente intenzionale nel modo in cui muore, che è effetto di una sua decisione. Forse il suo autoannientamento è folle, ma in esso affiora anche una venatura insolitamente eroica. La volontarietà e l'attivismo insiti nella sua morte non fanno che confermarci ch'ella è ben più di una semplice vittima indifesa del suo amante o della società in cui è vissuta: è un'eroina tragica per virtù soltanto proprie. La sua autodistruzione è un modo per autoevolversi non meno autentico di quello di Faust. Infatti, proprio come lui, tenta di superare le rigide barriere rappresentate dalla famiglia, dalla chiesa, dalla città, da un mondo in cui la cieca devozione e l'annullamento dell'io costituiscono le uniche vie per la virtù.

Tuttavia, mentre la strada intrapresa da Faust per uscire dal mondo medioevale è quella di tentare di creare nuovi valori, la strada di lei è quella di prendere sul serio gli antichi valori, per viverli in maniera realmente coerente. Pur respingendo le

convenzioni sociali del mondo di sua madre in quanto forme ormai vuote, Gretchen comprende ed abbraccia lo spirito che pervade quelle forme: uno spirito di dedizione e di impegno attivi, uno spirito che ha il coraggio morale di rinunciare a qualsiasi cosa, anche alla vita, per la fede nei suoi convincimenti più profondi e più cari. Faust lotta contro quel vecchio mondo, il mondo da cui si è emancipato, trasformandosi in un nuovo tipo di persona, una persona che si conosce bene e sa farsi valere, e anzi, per meglio dire, che *diventa* se stesso mediante un processo ininterrotto ed infinito di autoespansione. Gretchen si scontra altrettanto radicalmente con quel mondo affermando le sue più nobili qualità umane: pura concentrazione ed impegno dell'individuo in nome dell'amore. Il suo cammino è sicuramente più bello, ma quello di Faust si rivela, alla fine, più fruttuoso, perché è in grado di aiutare l'individuo a sopravvivere, a porsi a confronto con l'antico mondo con sempre maggior successo, man mano che il tempo passa.

Alla fine, è proprio questo vecchio mondo l'autentico protagonista della tragedia di Gretchen. Quando Marx nel *Manifesto del Partito Comunista* illustra le gesta autenticamente rivoluzionarie compiute dalla borghesia, al primo posto nel suo elenco figura l'aver «distrutto tutte le condizioni di vita feudali, patriarcali, idilliche». La Prima Parte del *Faust* si svolge in un momento in cui, dopo secoli, questa condizione feudale e patriarcale della società sta gradualmente venendo meno. La grande maggioranza delle persone vive ancora in «piccoli mondi» simili a quello di Gretchen, mondi che, come abbiamo visto, sono ancora abbastanza terrificanti. Ciononostante, questi piccoli insediamenti alveolari stanno cominciando a scricchiolare: prima di tutto attraverso il contatto con esplosivi personaggi «ai margini» che provengono da fuori — Faust e Mefistofele, pieni di denaro, di sensualità e di idee, rappresentano i classici «agitatori esterni», cosi cari alla mitologia conservatrice — ma, cosa più importante, attraverso un processo implosivo provocato dalla pericolosa evoluzione interiore che i loro figli, Gretchen ne è esempio, stanno subendo. La loro risposta draconiana al traviamento sessuale e spirituale di Gretchen è, di fatto, la dichiarazione che essi non si

adegueranno alla volontà di cambiamento dei loro figli. Coloro che verranno dopo Gretchen ne trarranno una morale: laddove lei è rimasta per morire, loro se ne andranno per vivere. Nei due secoli che intercorrono tra l'epoca di Gretchen e la nostra, migliaia di «piccoli mondi» si svuoteranno, trasformandosi in gusci vuoti, mentre i giovani che ne fanno parte prenderanno la via delle grandi città, delle frontiere aperte, di nuovi paesi, in cerca della libertà di pensare, di amare e di crescere. Ironicamente, dunque, la distruzione di Gretchen compiuta dal piccolo mondo risulterà alla fine una fase essenziale del processo di distruzione del piccolo mondo stesso. Riluttante ad evolversi od incapace di farlo insieme con i suoi figli, la città chiusa si trasformerà in una città fantasma. Saranno quindi i fantasmi delle sue vittime a ridere per ultimi[12].

Il nostro secolo è stato prolifico nel costruire immagini idealizzate della vita nelle piccole città legate alla tradizione. La più popolare ed autorevole di tali immagini è quella elaborata in *Gemeinschaft und Gesellschaft* da Ferdinand Tònnies (1887). La tragedia goethiana di Gretchen ci offre quello che molto probabilmente è il ritratto più devastante di tutta la letteratura di una *Gemeinschaft.* Questo ritratto dovrebbe imprimere per sempre nelle nostre menti la crudeltà e la brutalità di tante tra le forme di vita che il processo di modernizzazione ha spazzate via. Finché il destino di Gretchen resterà impresso nella nostra memoria, saremo immuni da qualunque struggimento nostalgico nei confronti dei mondi che abbiamo perduti.

Terza metamorfosi: l'evoluzione

La maggior parte delle interpretazioni e degli adattamenti del *Faust* di Goethe termina con la fine della Prima Parte. Dopo la condanna e la redenzione di Gretchen, l'interesse umano tende ad affievolirsi. La Seconda Parte, scritta tra il 1825 e il 1831, contiene un gioco intellettuale molto brillante, la cui vita resta però soffocata sotto un pesante manto allegorico. Per più di 5.000 versi non accade quasi nulla. E' solo nel Quarto e Quinto Atto che le energie

drammatiche e umane si risvegliano portando all’apice e poi a compimento la storia di Faust. È lì che Faust subisce quella che definirò la sua terza ed ultima metamorfosi. Nella sua prima fase, come s’è visto, egli viveva solo, immerso nei suoi sogni. Nel secondo periodo, intrecciava la sua esistenza a quella di un’altra persona ed imparava ad amare. Ora, nella sua ultima reincarnazione, pone il suo personale spirito di iniziativa in rapporto con le forze economiche e sociali che guidano il mondo: impara insomma a costruire e a distruggere. Allarga l’orizzonte del suo essere dalla sfera privata a quella pubblica, dall’intimità all’attivismo, dalla comunione all’organizzazione. Schiera tutti i suoi poteri, contro la natura e la società; si sforza di mutare non solo la propria vita, ma anche quella di ogni altro individuo. In definitiva, scopre un sistema per agire efficacemente contro quel mondo patriarcale e feudale: costruire un ambiente sociale radicalmente nuovo che sarà in grado di privare di significato il vecchio mondo o di demolirlo.

L’ultima metamorfosi di Faust comincia in un momento di grave impasse. Lui e Mefistofele si ritrovano soli e privi di meta sul picco frastagliato di una montagna ad abbracciare con sguardo vacuo uno spazio pieno di nuvole:. Hanno compiuto viaggi faticosissimi attraversando la storia e la mitologia, hanno esplorato un numero infinito di possibili esperienze, ed hanno finito per ritrovarsi al punto di partenza, se non. ancora più indietro, perché si sentono meno vigorosi di quanto non fossero all’inizio della storia. Mefistofele è ancor più abbattuto di Faust perché sembra aver esaurite le tentazioni; fa ogni tanto qualche proposta, ma Faust si limita a sbadigliare. A poco a poco, però, Faust comincia a scuotersi dal suo torpore. Contempla il mare ed evoca liricament la sua fluttuante maestà, la sua furia primitiva e implacabile, cosi refrattaria alle opere dell’uomo.

Fin qui, siamo ancora nell’ambito di un tema tipico della malinconia romantica e Mefistofele osserva di malavoglia. Non c’è nulla di originale, ribatte, queste sono sempre state le caratteristiche degli elementi. Ma ecco che Faust improvvisamente scatta furente: perché mai gli uomini dovrebbero lasciare che le

cose continuino ad essere come sono sempre state? Non è forse tempo che l'umanità rivendichi i suoi diritti contro la tirannica arroganza della natura e affronti la furia degli elementi naturali in nome del «libero spirito devoto a ogni diritto?» (10202-10205). Faust ha cominciato ad usare il linguaggio politico in uso negli anni successivi al 1789 in un contesto che nessuno si è mai sognato di considerare politico. E prosegue: è immorale che, malgrado tutta l'enorme energia profusa dal mare, le sue onde si limitino a rotolare avanti e indietro — «e non si è compiuto niente!». Tutto ciò sembra più che naturale a Mefistofele, e sicuramente a gran parte del pubblico di Goethe, ma non a Faust:

> Mi potrebbe angosciare fino alla disperazione;
> questa vana energia di elementi indomabili.
> Qui osa a volo levarsi lo spirito mio su se stesso
> Qui vorrei io combattere. Questo vorrei io vincere.
> (10218-10221)

La lotta di Faust contro gli elementi appare non meno titanica di quella di Re Lear o, nel caso specifico, di quella di Re Mida che sferza le onde. Tuttavia l'impresa faustiana sarà meno donchisciottesca e più proficua, poiché si avvarrà dell'energia propria della natura e la convertirà nel propellente necessario per quei nuovi fini e progetti della collettività umana che i re dell'antichità avrebbero a malapena potuto sognare.

Mentre la nuova visuale faustiana si rivela ai nostri occhi, vediamo Faust risorgere a nuova vita. Ora, tuttavia, le sue concezioni assumono una forma radicalmente nuova: non più sogni e fantasie, o mere teorie, ma programmi concreti e piani operativi vòlti a trasformare la terra e il mare. «Ed è possibile!... E subito la mente a creare progetti» (10222 ss). Intanto, il paesaggio circostante si trasforma all'improvviso in un'area edificabile. Egli traccia grandi progetti di bonifica che mirano a sfruttare il mare per le necessità degli uomini: porti e canali artificiali che consentano il transito di navi cariche di merci e di passeggeri; dighe e sbarramenti per un'irrigazione a vasto raggio; prati e foreste, pascoli e giardini,

un’agricoltura intensiva praticata su larga scala; energia idrica per attirare e sostenere le industrie emergenti; ricchi insediamenti, nuovi paesi e città future — e tutto questo da ricavare da una terra arida e desolata in cui gli esseri umani non hanno mai osato vivere. Mentre espone i suoi progetti, Faust si accorge che il diavolo è senza parole, come inebetito. Una volta tanto non ha nulla da dire. Molto tempo prima, Mefistofele aveva evocato l’immagine di una carrozza velocissima come paradigma del modo in cui un uomo deve avanzare nel mondo, ma in quel momento il suo protetto lo ha superato: Faust si propone di far muovere il mondo stesso.

Siamo giunti quasi all’improvviso ad una tappa cruciale nella storia dell’autocoscienza moderna. Stiamo assistendo alla nascita di una nuova divisione sociale del lavoro, di una nuova tendenza, di un nuovo rapporto tra le idee e la vita pratica. Due movimenti storici radicalmente opposti convergono e cominciano a procedere uniti. Un grande principio spirituale e culturale sta fondendosi con la nuova realtà sociale e materiale. L’aspirazione romantica all’evoluzione autonoma dell' individuo, che ha portato Faust cosi lontano, sta risolvendosi in una forma nuova di avventura romanzesca, nell’opera titanica dello sviluppo economico. Per adattarsi ad una nuova attività, Faust sta trasformandosi in un nuovo tipo di uomo. Nella sua nuova opera, egli realizzerà alcune delle potenzialità più creative e distruttive della vita moderna; si comporterà da perfetto creatore e distruttore, secondo i canoni di quella figura misteriosa e profondamente ambigua che la nostra epoca ha infine chiamato «evolutore».

Goethe sa bene che quello dello sviluppo è necessariamente un problema politico. I progetti di Faust richiederanno non solo una gran quantità di capitali ma anche il controllo di una vasta estensione territoriale e di una moltitudine di persone. Dove procurarsi questo potere? Gran parte dell’Atto Quarto è chiamata a risolvere tale problema. Goethe non sembrala suo agio in questo interludio politico: i suoi personaggi sono per una volta fragili e privi di spessore ed il suo linguaggio manca del vigore e dell’intensità che gli sono usuali. Non si sente di aderire ad alcuna delle opzioni politiche in vigore e vuole esaurire in fretta questa

parte. Le alternative, almeno stando all'Atto Quarto, sono: da una parte un impero multinazionale in via di sfaldamento, che proviene direttamente dal Medioevo, governato da un imperatore che è un uomo piacevole ma anche venale e completamente inetto; dall'altra, in lotta con lui, una banda di pseudo-rivoluzionari assetati soltanto di potere e di denaro, appoggiati dalla Chiesa, che Goethe considera in assoluto la forza più vorace e più cinica. (L'idea della Chiesa come avanguardia rivoluzionaria ha sempre colpito i lettori per la sua inverosimiglianza, ma i recenti avvenimenti verificatisi in Iran stanno ad indicare che Goethe può aver intuito anticipatamente qualcosa).

Non dobbiamo criticare troppo la parodia goethiana della rivoluzione moderna. La sua funzione principale è quella di offrire a Faust e a Mefistofele un comodo fondamento logico per l'accordo politico che stipulano: essi presteranno le loro menti e i loro poteri magici all'imperatore, per aiutarlo a consolidare e a rendere di nuovo efficiente il suo potere. Egli, in cambio, concederà loro diritti illimitati per la valorizzazione dell'intera regione costiera e in più carta bianca per quel che concerne lo sfruttamento di tutta la manodopera di cui hanno bisogno e l'allontanamento di qualsiasi popolazione indigena si trovi sul loro cammino. «Goethe non poteva sperimentare la via della rivoluzione democratica» scrive Lukàcs. Il patto politico stipulato da Faust mostra che in Goethe esisteva la prospettiva di «un'altra via» al progresso, secondo cui «lo sviluppo non ostacolato e grandioso delle forze di produzione avrebbe resa superflua la rivoluzione politica»[13]. Cosi Faust e Mefistofele aiutano l'imperatore a prevalere, Faust ottiene la concessione e, con grande risonanza, hanno inizio i lavori di sviluppo.

Faust si getta anima e corpo nella sua nuova impresa. Il ritmo di lavoro è frenetico, e brutale. Un'anziana donna, in cui ci imbatteremo nuovamente, seduta ai margini dell'area su cui sorge il cantiere, descrive la situazione:

Di giorno, uno strepitio inutile

di servi, di zappe e badili, di colpi.
La notte, certi fuochi in giro:
e, il giorno dopo, c'era una diga.
Ci deve essere voluto sangue di vittime umane:
la notte sentivi lamenti di gente straziata.
Verso il mare, un fiume di fuoco:
e alla mattina c'era un canale.
(11123-11130)

L'anziana donna avverte un che di magico e di miracoloso in tutto ciò ed alcuni commentatori ritengono che Mefistofele debba aver manovrato dietro le quinte perché fosse compiuta cosi in fretta una mole tanto grande di lavoro. In realtà, tuttavia, in questo progetto Goethe affida a Mefistofele il ruolo più marginale. Le uniche «potenze degli inferi» all'opera in tale circostanza sono infatti quelle della moderna organizzazione industriale. Va anche osservato che il Faust di Goethe, diversamente da alcuni dei suoi successori — soprattutto del ventesimo secolo — non attua alcuna scoperta scientifica o tecnologica di particolare rilievo: i suoi uomini sembrano adoperare gli stessi picconi e le stesse pale in uso da migliaia d'anni a questa parte. Il senso della sua impresa risiede in una utopistica, intensiva e sistematica organizzazione del lavoro. Egli si raccomanda cosi ai suoi capisquadra e ai suoi sorveglianti, guidati da Mefistofele: «Quanto puoi, fa' venire / in massa operai su operai! Per stimolarli, premia, punisci, / pagali, adescali, spremili!» (11551-11554). Il punto essenziale è non risparmiare niente e nessuno, varcare tutti i limiti: non solo il limite tra la terra e il mare, non solo i tradizionali limiti morali che concernono lo sfruttamento del lavoro, ma perfino il dualismo d'origine tra il giorno e la notte. Tutte le barriere naturali ed umane cadono dinanzi alla corsa alla produzione e alla costruzione.

Faust gode del suo nuovo potere sulla gente: in particolare, si tratta, per usare un'espressione di Marx, del potere sulla forza-lavoro.

Servi, su dai giacigli! Voi tutti!

Che in letizia si veda quello che ho osato imprendere.
Mano agli arnesi, in pugno vanghe e pale!
Il progetto deve essere realizzato subito.

Ha trovato, finalmente, uno scopo rispondente alle sue aspirazioni:

Quello che meditai mi affretto ad adempiere. La voce
di colui che comanda è la sola che conti.
Basta, perché sia compiuta l'impresa più grande, per mille braccia
una mente unica.
(11501-11510)

Comunque, se impegna duramente i suoi uomini, non risparmia certo se stesso. Se furono le campane della chiesa a trarlo a nuova vita tanto tempo prima, è il rumore delle pale ad animarlo, ora. A poco a poco, mentre l'opera prende forma, vediamo Faust raggiante d'autentico orgoglio. D'altra parte, ha definitivamente raggiunto la sintesi tra il pensiero e l'azione, si è servito della sua mente per trasformare il mondo. Inoltre, ha aiutato l'umanità ad affermare i propri diritti sull'anarchia degli elementi: «E' la gente... che la terra riconcilia con se stessa / che pone confini alle onde / che serra il mare con dure barriere» (11541-11543). E sarà una vittoria collettiva quella che l'umanità potrà celebrare una volta che lo stesso Faust se ne sarà andato. In piedi su una collina artificiale creata dalla mano dell'uomo, egli domina dall'alto l'intero nuovo mondo che ha creato e questo sembra ben fatto. Sa di aver procurato sofferenza a molte persone («Ci deve esser voluto sangue di vittime umane /: la notte sentivi lamenti di gente straziata...»), ma è convinto che sarà proprio la gente comune, la massa dei lavoratori e degli oppressi, a trarre maggior beneficio dalle sue grandi opere. Ha sostituito ad un'economia sterile ed infruttuosa una nuova economia dinamica che «aprirà spazi a milioni e milioni / d'uomini che vi abitino / sicuri no e invece attivi e liberi» (*tàtig-frei).* Si tratta sì di uno spazio fisico e naturale, ma anche di

uno spazio creato mediante un'azione e un'organizzazione di tipo sociale.

Verdi campi fecondi! Uomini e armenti
subito accolti dalla terra appena emersa
avranno sede subito sotto il colle potente
che avrà eretto una gente audace e laboriosa.
Qui, all'interno, un paese di paradiso;
là, fuori, l'onda fino al limite;
e quando eroda a irrompere violenta,
corra unanime un impeto a colmare la breccia.
Sì, mi sono dato tutto a questa idea,
qui la sapienza suprema conclude:
la libertà come la vita
si merita soltanto chi ogni giorno la dovrà conquistare.
E cosi, circondati dal pericolo, vivono qui il bimbo, l'uomo, il vecchio, la loro età operosa.
Tanto folto fervore, lo potessi vedere!
In una terra libera fra un popolo libero esistere!
(11565-11580)

Aggirandosi per la terra con i pionieri del suo nuovo insediamento, Faust si sente molto più a suo agio di quanto non si sia mai sentito tra la gente affabile ma di idee troppo ristrette della sua città natale. Questi sono uomini nuovi, moderni, come lo stesso Faust. Emigranti e profughi — provenienti da un centinaio di villaggi e cittadine di stampo ancora medioevale, provenienti insomma dal mondo della Prima Parte del *Faust* — si sono trasferiti li in cerca di azione, di avventura, di un ambiente in cui essi possano, come lo stesso Faust, essere *tàtig-frei,* liberi di agire, liberamente attivi. Si sono riuniti per dar vita ad un nuovo tipo di comunità: una comunità che non prospera fondandosi sulla repressione della libera individualità e mirando alla conservazione di un sistema sociale chiuso, ma piuttosto su di una libera azione comune, costruttiva, volta a proteggere le risorse collettive che mettono ogni singolo individuo in condizione di diventare

tàtig-frei.

Questi uomini nuovi si sentono a casa nella loro comunità e ne sono orgogliosi: sono impazienti di contrapporre la loro volontà e il loro spirito comunitari alla forza del mare, fiduciosi di vincere. In mezzo ad uomini come questi — uomini che ha aiutato a venire in possesso di ciò che gli spetta — Faust può appagare una speranza che ha accarezzato fin da quando ha abbandonato la sfera paterna: appartenere ad una vera comunità, lavorare con e per la gente, usare in concreto la mente in nome di una volontà e di un benessere generali. Di conseguenza il processo di sviluppo economico e sociale produce nuovi modi di autoevoluzione, ideali per gli uomini e le donne che possono crescere in quel nuovo mondo che viene affermandosi. E, infine, offre una patria allo stesso evolutore.

Goethe vede, dunque, il processo di modernizzazione del mondo materiale come una sublime impresa di natura spirituale: il Faust di Goethe, nella sua attività di «evolutore» chiamato a tracciare per il mondo il nuovo cammino da percorrere, costituisce un archetipo dell'eroe moderno. Ma l'evolutore, nella concezione goethiana, è personaggio tragico oltre che eroico. Certo, per comprendere la dimensione tragica, dobbiamo valutare la sua visione del mondo non solo in base a ciò che egli vede — in base insomma agli immensi nuovi orizzonti che schiude all'umanità — ma anche in base a quel che non vede: alle realtà umane che si rifiuta di prendere in considerazione, alle potenzialità che non sopporta di riconoscere. Faust vagheggia, e si impegna a creare, un mondo in cui sia possibile ottenere una crescita personale e un progresso sociale senza costi troppo ingenti in termini umani. Ironicamente, la sua tragedia scaturirà proprio dal suo desiderio di rimuovere la tragedia dalla vita.

Faust contempla, dunque, la sua opera: l'intera regione che si stende ai suoi piedi è stata rinnovata e un'intera nuova società è stata creata a sua immagine. Solo un piccolo appezzamento di terreno lungo la costa rimane com'era prima. È occupato da Filemone e Bauci, una soave coppia di anziani, che è li da tempo immemorabile. Essi posseggono una casetta sulle dune, una

cappella con una piccola campana e un giardino pieno di tigli. Offrono soccorso e ospitalità ai marinai vittime di naufragi e ai vagabondi. Nel corso degli anni si sono fatti benvolere come l'unica fonte di vita e di gioia in quella terra infelice. Goethe mutua i loro nomi e il loro ruolo dalle *Metamorfosi* di Ovidio, in cui questi due personaggi sono gli unici ad offrire ospitalità a Giove e a Mercurio travestiti e sono, conseguentemente, gli unici a salvarsi quando gli dei inondano e distruggono l'intera regione. Goethe, rispetto ad Ovidio, dà ad entrambi una maggior individualità e li colma di virtù tipicamente cristiane: la disinteressata generosità, l'altruistica dedizione, l'umiltà, la rassegnazione. Goethe li arricchisce, inoltre, di un pathos specificamente moderno. Essi costituiscono le prime personificazioni letterarie di una categoria di persone, le cui file sono destinate ad ingrossarsi sensibilmente nel corso della koria moderna: quella delle persone che sono d'impaccio — d'impaccio nel contesto della storia, del progresso, dello sviluppo: persone che vengono etichettate come fuori del tempo e, in quanto tali, eliminate.

Per Faust l'anziana coppia e il loro pezzetto di terra diventano un'ossessione: «... quei vecchi là, dovrebbero andarsene / Vorrei starci io, sotto i tigli / Quei pochi alberi non miei / il dominio del mondo mi guastano... Nell'abbondanza sentire cos'è che ci manca, / questo è il tormento più amaro» (11239-11252). Devono andarsene, devono far spazio a quello che Faust considera il culmine della sua opera: una torre di osservazione, dalla quale lui e i suoi coadiutori possano «aprire ampio corso allo sguardo» per contemplare il nuovo mondo che hanno creato. Egli offre a Filemone e Bauci un risarcimento in contanti oppure una nuova sistemazione in un'altra proprietà. Ma che potrebbero mai farsene del denaro alla loro età? E come si può pretendere che essi, dopo aver vissuto la loro lunga vita interamente li e li essersi appressati al termine delle loro esistenze terrene, inizino una nuova vita in qualche altro luogo? È dunque naturale che rifiutino di andarsene. «La resistenza, l'ostinazione / il successo più splendido ti guastano; e anche a costo / di profondo feroce tormento / dovrai stancarti, alla fine, di essere giusto» (11269-11272).

È in questo frangente che Faust commette, in maniera pienamente consapevole, il suo primo atto di malvagità. Convoca Mefistofele e i suoi «Tre Forti» e ordina loro di togliere di mezzo l'anziana coppia. Non vuole assistere all'operazione, né conoscere i particolari di come verrà portata a termine. Gli interessa soltanto il risultato finale: vuole che il terreno, l'indomani mattina, sia sgombro, di modo che si possa dare il via alla nuova costruzione. Si tratta di una malvagità di stile tipicamente moderno: indiretta, impersonale, mediata da organizzazioni complesse e ruoli istituzionali. Mefistofele e la sua squadra speciale tornano nella «notte profonda», con la lieta notizia che l'operazione è stata felicemente compiuta. Faust, con un subitaneo moto d'interesse, chiede dove siano stati portati i due vecchietti e apprende che la loro casetta è stata completamente bruciata e che loro sono stati uccisi. Faust ne è inorridito e indignato, proprio come quando si era reso conto del destino di Gretchen. Protesta di non aver fatto il minimo cenno alla violenza; dà del mostro a Mefistofele e lo caccia via. Il principe delle tenebre, da gentiluomo qual è, si allontana con garbo, ma prima di allontanarsi esplode in una risata. Faust ha finto non solo con gli altri, ma anche con se stesso, di essere in grado di creare un mondo nuovo mantenendo le mani pulite; non è ancora pronto ad assumersi la responsabilità delle umane sofferenze e delle morti necessarie ad aprire il cammino. Prima si è rifiutato di occuparsi di tutto il lavoro sporco connesso allo sviluppo; ora si disinteressa della faccenda e rinnega chi l'ha portata a termine non appena il lavoro è stato eseguito. Sembra che l'autentico processo di sviluppo pur trasformando una terra desolata in un fiorente spazio fisico e sociale, ricrei quella medesima terra desolata nell'intimo dell'«evolutore» stesso. Ecco come si attua la tragedia dell'evoluzione.

Rimane però ancora un elemento misterioso nell'atto malvagio di Faust. In ultima analisi, perché lo compie? Gli servono davvero quel terreno, quegli alberi? Perché la sua torre di osservazione è cosi importante? E perché quei vecchietti sono cosi minacciosi? Mefistofele non vede in ciò alcun mistero: «La stessa cosa capita che era già capitata / perché la vigna di Nabòth c'era già

stata» (11286-11287). Quel che vuol dire Mefistofele, nell'evocare il peccato di Re Ahab, dal Libro dei Re 1, 21, è che non c'è nulla di nuovo nella politica annessionistica di Faust: la narcisistica volontà di potere, tanto più smodata in chi più è potente, è la storia più vecchia del mondo. Senz'altro ha ragione: Faust si lascia sempre più prendere la mano dall'arroganza del potere. L'assassinio ha comunque anche un'altra motivazione che non dipende soltanto dalla personalità faustiana, ma da un impulso collettivo, impersonale, che sembra endemico alla modernizzazione: la spinta a creare un ambiente omogeneo, uno spazio totalmente modernizzato, in cui i sembianti e i sentimenti del vecchio mondo siano scomparsi senza lasciare traccia.

Additare questa diffusa esigenza della modernità, vuol dire peraltro soltanto allargare il mistero. Non possiamo non essere solidali con l'odio di Faust per il mondo di derivazione medioevale (Gotico) chiuso, repressivo, maligno in cui è nato — il mondo che ha distrutto Gretchen, che certo non era la prima. Ma a quel punto della vicenda, quando Filemone e Bauci diventano per lui una ossessione, Faust ha già inferto al mondo medioevale (gotico) un colpo mortale: ha infatti inaugurato un nuovo sistema sociale vibrante e dinamico, un sistema orientato verso la libera attività, l'alta produttività, gli scambi a lunga distanza e il commercio internazionale, abbondanza per tutti; ha allevato una classe di lavoratori liberi ed intraprendenti, che ama il suo nuovo mondo, che è pronta a rischiare la propria vita per esso ed è fermamente intenzionata a contrapporre a qualsiasi minaccia il suo spirito e la sua forza comunitari. È chiaro che a quell'epoca non esiste alcun effettivo pericolo di reazione. E allora perché Faust si sente minacciato anche dalla più esile traccia del vecchio mondo? Goethe svela, con straordinaria penetrazione, i più profondi timori latenti nell'evolutore. Quest'anziana coppia, come Gretchen, personifica tutto ciò che di meglio il vecchio mondo ha da offrire. Filemone e Bauci sono troppo vecchi, troppo testardi, e forse perfino troppo stupidi, per adattarsi e spostarsi; eppure sono persone stupende, il sale della terra su cui vivono. E proprio la loro bellezza e la loro nobiltà d'animo rendono Faust tanto inquieto. «E' senza fine, allo

sguardo, il mio regno / ma alle spalle il dispetto mi punge... /». Giunge ad intuire che guardarsi indietro, guardare in faccia il vecchio mondo può essere terrificante: «E se volessi ricrearmi / laggiù, mi sentirei / sotto ombre estranee rabbrividire /». Se egli dovesse .fermarsi, qualcosa di oscuro nascosto tra quelle ombre potrebbe raggiungerlo. «Squilla la piccola campana, e io smanio!» (11235-11255).

Quelle campane sono, ovviamente, la voce della colpa e del fato e di tutte le forze fisiche e sociali che hanno distrutto la ragazza che amava: chi può biasimarlo se desidera far tacere per sempre quella voce? E tuttavia quello delle campane di una chiesa è stato anche il suono che l'ha riportato alla vita, nell'istante in cui era pronto a morire. In quelle campane e in quel mondo è una parte di lui maggiore di quanto non voglia ammettere. Le campane, in quella mattina di Pasqua, hanno avuto il magico potere di mettere Faust in contatto con la sua infanzia. Senza quel legame vitale con il suo passato — fonte primaria di vigore e gioia spontanea della vita — egli non avrebbe mai potuto sviluppare la forza interiore necessaria per trasformare il presente e il futuro. Tuttavia, ora che ha puntato tutta la sua identità sulla volontà di un cambiamento e sulla sua capacità di appagare tale aspirazione, quel suo legame con il passato lo atterrisce.

I rintocchi, il profumo dei tigli
mi spirano un'aria di chiesa e di cripta.

Per l'evolutore, smettere di muoversi, rimanere nell'ombra, cedere a quei vecchi, equivale a morire. Eppure, alle orecchie di un uomo come lui, che opera sotto la pressione esplosiva dello sviluppo, gravato dai sensi di colpa che questo gli provoca, la promessa di pace delle campane dovrebbe avere l'effetto di un balsamo. Ma è proprio perché trova il suono delle campane cosi dolce e i boschi cosi belli, ombrosi e misteriosi, che Faust si autoimpone di eliminarli.

Di rado i commentatori del *Faust* di Goethe hanno colto la risonanza umana e drammatica di questo episodio. In realtà, esso è

fondamentale per comprendere la prospettiva storica di Goethe. L'eliminazione di Filemone e Bauci ad opera di Faust si rivela poi, ironicamente, il momento culminante della sua vita. Uccidendo l'anziana coppia, egli non ha fatto altro, in definitiva, che pronunciare una sentenza di morte nei propri confronti. Una volta cancellata ogni traccia loro e del loro mondo, non gli è rimasto più nulla da fare. Ora è pronto a pronunciare le parole che suggellano l'adempimento estremo della sua vita e lo consegnano alla morte: V*erweìle doch, du bist so schón!* Perché Faust deve morire ora? Le motivazioni di Goethe si riallacciano non solo alla struttura della Seconda

Parte del *Faust,* ma alla struttura complessiva della storia moderna. Ironicamente, una volta che ha distrutto il mondo premoderno, questo evolutore ha distrutto la sua unica ragione di esistenza. In una società ormai completamente moderna, la tragedia della modernizzazione trova la sua conclusione naturale che non risparmia il suo eroe tragico. Una volta spazzati via tutti gli ostacoli, è lo stesso evolutore ad essere d'ostacolo, a dover scomparire di scena. Lo stesso Faust non sapeva quale profonda verità si celava nelle sue parole: le campane di Filemone e Bauci, dopotutto, suonavano proprio per lui. Goethe ci mostra come la categoria delle persone fuori del tempo, cosi essenziale per la modernità, fagociti l'uomo che ad essa ha sacrificato la vita e il potere.

Faust giunge quasi ad intuire la propria tragedia personale: quasi, non del tutto. Mentre, affacciato al balcone, nel cuore della notte, contempla le rovine fumanti che il mattino dopo verranno rimosse per lasciare spazio alla costruzione, la scena muta in maniera improvvisa e stridente: dal concreto realismo del cantiere, Goethe ci trasporta di colpo nel contesto simbolico del mondo interiore di Faust. Improvvisamente quattro donne spettrali, vestite di grigio, muovono verso di lui e si annunciano: sono la Mancanza, l'insolvenza, la Distretta e la Cura. Sono tutte le forze che il programma di sviluppo di Faust ha bandito dal mondo esterno ma che — come ombre — si sono insinuate nella sua mente. Faust è turbato, eppure riesce ad essere inflessibile e allontana i primi tre

spettri; il quarto, però, il più vago e il più radicato, la Cura, continua ad ossessionarlo. «Verso un libero spazio io non ancora / mi sono aperto il passo» afferma Faust e intende con ciò che, di notte, è ancora ossessionato da incantesimi, magie, fantasmi. Ironicamente, tuttavia, la minaccia per la libertà di Faust scaturisce non dalla presenza di queste forze oscure, ma dall'assenza in cui egli presto le costringe. Il suo problema è quello di non poter affrontare direttamente queste forze e convivere con loro. Ha lottato strenuamente per creare un mondo senza povertà, bisogni e sensi di colpa e — pur essendo molto addolorato — non si sente in colpa nemmeno nei confronti di Filemone e Bauci. Ma non può bandire la Cura dalla sua mente. Questa potrebbe rivelarsi una sorgente di forza interiore, se solo riuscisse a guardare in faccia la realtà, ma non può tollerare di affrontare alcunché che possa a sua volta gettare ombre sulla sua vita brillante e sulle sue imprese. Faust bandisce la Cura dalla sua mente, cosi come non molto tempo prima ha scacciato il diavolo, ma prima di allontanarsi il fantasma gli alita in viso — e con quel respiro lo rende cieco. Mentre lo sfiora, gli dice che è sempre stato cieco; è dalle tenebre del suo animo che sono scaturite tutte le sue visioni e le sue azioni. La Cura che lui non aveva voluto riconoscere lo ha ricacciato in abissi che oltrepassano di gran lunga la sua comprensione. Faust ha distrutto quei vecchi e il loro piccolo mondo — il mondo della sua infanzia — perché l'ampiezza della sua visione e della sua attività non conoscesse confini ma, alla fine, l'infinita «Notte Madre» il cui potere si è rifiutato di riconoscere, è tutto quel che vede.

L'improvvisa cecità conferisce a Faust, nella sua ultima apparizione terrena, una maestosità arcaica e mitica che ce lo fa apparire all'altezza di Edipo e di Lear. Lui, però, è un eroe tipicamente moderno e la sua ferita non fa altro che indurlo a lavorare di più e a far lavorare più duramente i suoi operai, per finire rapidamente l'opera:

> La notte sembra scendere su di me sempre più fonda
> ma brilla entro di me una luce chiara.
> Quello che meditai mi affretto ad adempiere. La voce

di colui che comanda è la sola che conti.
(11499 ss.)

E cosi continua. È in questo momento, in mezzo al frastuono dei lavori di costruzione, che egli si dichiara vivo, nel senso più pieno della parola e, di conseguenza, pronto a morire. Anche nelle tenebre, la sua immaginazione e la sua energia non cessano di essere ferventi ed egli continua a lottare, intenzionato a sviluppare se stesso e il mondo che lo circonda fino alla fine vera e propria.

Epilogo: l'epoca faustiana e quella pseudo-faustiana

Di chi è questa tragedia? A quale epoca appartiene nella storia a lunga durata dei tempi moderni? Se tentassimo di classificare in un genere specifico l'ambiente moderno creato da Faust potremmo sulle prime trovarci in difficoltà. Il termine di paragone più evidente sembra quello del violento flusso di espansione industriale che aveva investito l'Inghilterra a partire dagli anni intorno al 1760. Lukàcs sottolinea questa connessione e sostiene che l'ultimo atto del *Faust* è una tragedia dello «sviluppo capitalistico» nella sua prima fase industriale [14]. Il difetto di questa posizione è che le motivazioni e i fini di Faust, se prestiamo attenzione al testo, appaiono chiaramente di natura non capitalistica. Il Mefistofele di Goethe, con la sua capacità di curare i propri interessi, la sua esaltazione dell'egoismo e la sua geniale mancanza di scrupoli, potrebbe quasi identificarsi in un tipo di imprenditore capitalista, ma il suo Faust ne è davvero lontanissimo. Mefistofele non fa che richiamare l'attenzione di Faust sulle opportunità di far denaro che si celano nei suoi programmi di sviluppo, ma al suo protetto tali opportunità non potrebbero interessare di meno. Quando dichiara di voler «aprire spazi a milioni e milioni d'uomini che vi abitino / sicuri no e invece attivi e liberi» è chiaro che egli non sta edificando in vista di un suo profitto personale a breve termine, ma piuttosto per il futuro a lungo termine dell'umanità, per amore di una libertà universale e di un benessere di cui si potranno godere i frutti solo

molto tempo dopo la sua scomparsa. Se tentassimo di ridurre il progetto faustiano cosi da ricondurlo all'asse portante del capitalismo, elimineremmo ciò che esso ha di più nobile e di più originale e, per di più, ciò che lo rende autenticamente tragico. Goethe mette in rilievo che gli orrori più nefandi legati allo sviluppo promosso da Faust scaturiscono dai suoi propositi più onorevoli e dalle sue più autentiche conquiste.

Volendo situare le visioni e i progetti faustiani nel tempo del Goethe maturo, quelle che dovremmo esplorare non sono le realtà economiche e sociali dell'epoca, ma i suoi sogni radicali ed utopici, e, inoltre, non il capitalismo dell'epoca, ma il suo socialismo. Negli ultimi anni del decennio che va dal 1820 al 1830, gli anni in cui venivano composti gli ultimi capitoli del *Faust,* tra le letture preferite di Goethe figurava il quotidiano parigino «Le Globe», uno degli organi del movimento sansimonista, e l'ambiente in cui venne coniata la parola *socialismo,* poco prima della morte di Goethe, avvenuta nel 1832 [15]. I *Colloqui con il Goethe* sono colmi di riferimenti ammirati ai giovani scrittori de «Le Globe», tra cui erano giovani scienziati ed ingegneri, che sembra abbiano onorato Goethe della stessa stima che l'autore nutriva per loro. Una delle caratteristiche più tipiche de «Le Globe», come, del resto, di tutti gli scritti sansimonisti, era un flusso ininterrotto di proposte riguardanti progetti di sviluppo di ampia portata da attuarsi su vastissima scala. Questi progetti erano decisamente esagerati per le risorse sia finanziarie che inventive dei capitalisti degli inizi del diciannovesimo secolo, che — soprattutto in Inghilterra, ove il capitalismo era allora più dinamico — erano orientati essenzialmente all'impresa individuale, alla rapida conquista di mercati e al perseguimento di profitti immediati. Quei capitalisti, d'altra parte, non mostravano particolare interesse per i benefici sociali che, secondo i sansimoniani, avrebbero prodotto uno sviluppo generalizzato: lavoro sicuro e salari decenti per «le classi più numerose e più povere», abbondanza e benessere per tutti, comunità fondate su nuovi presupposti, che avrebbero operato una sintesi tra il sistema organizzativo medioevale e l'energia e la razionalità moderne.

Non fu una sorpresa che i progetti sansimonisti venissero quasi completamente accantonati perché «utopici». Ma fu proprio quest'«Utopismo» a colpire l'immaginazione di Goethe vecchio. Eccolo, nel 1827, dilungarsi sulle proposte riguardanti un Canale a Panama, eccitato dalla prospettiva del glorioso futuro che si schiudeva per l'America: «Mi stupirei se gli Stati Uniti si lasciassero sfuggire di mano una tale impresa. E' da prevedersi che questo giovane stato, tenuto conto della sua decisa spinta verso occidente, in trenta o quaranta anni avrà preso possesso ed avrà popolato i grandi territori al di là delle Montagne Rocciose»[16]. Spingendosi ancora più lontano con lo sguardo, Goethe è fiducioso «che, poco alla volta, sorgeranno importanti città commerciali su tutta la costa dell'Oceano Pacifico dove la natura ha collocato i porti più sicuri e più ampi. E queste città saranno le mediatrici di grandi comunicazioni fra la Cina, le Indie Orientali e gli Stati Uniti». Con l'instaurazione di una sfera di attività transpacifica, «non sarebbero soltanto desiderabili, ma quasi necessarie comunicazioni più rapide fra le coste occidentali e quelle orientali dell'America del Nord». Un canale tra gli oceani, a Panama oppure ancora più a nord, giocherebbe un ruolo di primo piano in questo sviluppo. «Tutto ciò è riservato al futuro e ad un grande spirito di iniziativa». Goethe è certo che «ne deriveranno incalcolabili risultati per tutta l'umanità civilizzata e no». E si abbandona ai sogni: «Vorrei vivere tanto da vederlo, ma non lo potrò».

(Ha settantotto anni, gli restano solo cinque anni da vivere). Goethe passa poi a rievocare due progetti di sviluppo ancora più colossali, anch'essi prediletti dai sansimoniani: un canale di collegamento tra il Danubio e il Reno e un altro attraverso l'istmo di Suez: «Questi tre grandi avvenimenti vorrei ancora vivere e vale la pena di tener duro, a questo scopo, ancora qualche cinquantina d'anni» (*ibidem).* Si può dunque sorprendere Goethe nell'atto di trasformare i progetti e i programmi sansimonisti in una visione poetica, la visione che troverà la sua realizzazione, in forma drammatica, nell'ultimo atto di Faust. Goethe sintetizza queste idee e queste speranze in quello che io definirò il «modello faustiano» di sviluppo. Modello che concede netta priorità ai faraonici progetti

riguardanti, su scala internazionale, trasporti ed energia; mentre attribuisce minor importanza ai profitti immediati, in vista di uno sviluppo di più ampia portata delle forze produttive, che si ritiene possano dare in una seconda fase i risultati complessivamente più soddisfacenti. Invece di lasciare che imprenditori e maestranze sprechino le loro energie in attività non coordinate, frammentarie e in concorrenza tra loro, esso si sforzerà di perseguire un fine integrativo, operando una sintesi storicamente nuova tra potere pubblico e privato, simboleggiata dall'unione tra Mefistofele, il pirata e predatore privato che si occupa di eseguire la maggior parte del lavoro nero, e Faust, il pianificatore pubblico che concepisce e dirige l'impresa con intenti sistematici. E' il modello, insomma, che offrirà all'intellettuale moderno la possibilità di interpretare un ruolo eccitante ed ambiguo sul piano della sua funzione storico-sociale: Saint-Simon definiva questa figura «l'organizzatore», mentre io ho preferito chiamarla «dell'evolutore», di colui — vale a dire — che è in grado di riunire risorse materiali, tecniche e spirituali e di trasformarle in nuove strutture della vita sociale. Il modello faustiano rivelerà infine anche una nuova forma di autorità, l'autorità che deriva dalla capacità del leader di soddisfare la costante aspirazione degli uomini moderni ad uno sviluppo dai tratti avventurosi, privo di limiti troppo determinati, continuamente rinnovato.

Molti dei giovani sansimoniani di «Le Globe» continuarono a distinguersi, soprattutto sotto Napoleone III, come brillanti innovatori nel campo della finanza non meno che in quello dell'industria. Organizzarono la rete ferroviaria francese, istituirono il Crédit Mobilier, una banca fondata su un sistema di investimenti internazionali e destinata a finanziare la nascente industria energetica mondiale, e realizzarono uno dei sogni più cari a Goethe, il Canale di Suez. Tuttavia, la componente visionaria del loro stile e delle loro aspirazioni operative venne in linea generale sottovalutata in un secolo in cui lo sviluppo tendeva ad essere individuale e non coordinato, in cui i governi restavano nell'ombra (e spesso mascheravano la loro attività economica) e la pubblica iniziativa, la pianificazione ad ampio raggio e uno sviluppo

sistematico progettato su scala regionale venivano disprezzati come vestigia dell'aborrita età mercantilistica. Solo nel ventesimo secolo il principio faustiano d'evoluzione otterrà il dovuto riconoscimento. Per quanto concerne il mondo capitalista, ad esempio, esso è affiorato in modo più esplicito nella proliferazione di «pubbliche autorità» e sovrastrutture governative volte ad organizzare gli imponenti progetti di costruzione, specialmente nel campo dei trasporti e in quello energetico: canali e strade ferrate, ponti ed autostrade, dighe e sistemi di irrigazione, centrali per lo sfruttamento dell'energia idroelettrica, reattori nucleari, insediamenti e città, l'esplorazione dello spazio esterno.

Nel corso degli ultimi cinquant'anni, ed in particolar modo a partire dalla Seconda guerra mondiale, queste autorità hanno determinato «quell'instabile equilibrio tra potere pubblico e privato» che ha costituito un elemento cruciale per il successo e la crescita del capitalismo[17]. Evolutori faustiani di diversa estrazione come David Lilienthal, Robert Moses, Hyman Rickover, Robert McNamara e Jean Mannet hanno cercato di sfruttare quest'equilibrio per rendere il capitalismo contemporaneo molto più fantasioso ed elastico di quello di un secolo fa. L'evoluzione di matrice faustiana ha peraltro avuto un influsso non meno forte sugli stati e sulle economie socialiste che si sono affermate a partire dal 1917. Thomas Mann, scrivendo nel 1932, durante il Primo Piano Economico Quinquennale sovietico, aveva ben ragione di collocare Goethe nel momento cruciale in cui «lo spirito borghese... passa, se vogliamo accettare la parola in senso sufficientemente generale e non dogmatico, nel concetto comunista»[18]. Si possono trovare utopisti comunque competenti al potere in tutto il mondo oggigiorno, tanto nei più avanzati paesi a regime capitalista e democratico-socialista, quanto in dozzine di stati che, senza alcun riguardo per l'ideologia in essi dominante, si considerano «sottosviluppati» e vedono uno sviluppo rapido ed eroico come primo punto qualificante della loro azione. Il particolare ambiente che ha fornito lo scenario per l'ultima azione di Faust — l'immenso cantiere che si estende illimitatamente in ogni direzione, mutando costantemente e costringendo gli stessi personaggi in primo piano a

fare lo stesso — è diventato lo scenario della storia mondiale della nostra epoca. Faust l'Evolutore, benché ancora soltanto ai margini nel mondo di Goethe, si troverebbe perfettamente a suo agio nel nostro.

Goethe ci fornisce un modello di azione sociale attorno a cui convergono società avanzate e arretrate, ideologie capitaliste e socialiste, sottolineando tuttavia che si tratta di una convergenza terribile e tragica, suggellata dal sangue delle vittime, e cementata dalle loro ossa, che assume ovunque le medesime forme e le medesime sfumature. Quel processo di sviluppo che gli spiriti creativi del diciannovesimo secolo concepivano come una grande avventura umana, è diventato, nella nostra epoca, questione di vita o di morte per ogni nazione ed ogni sistema sociale del mondo, con il risultato che le autorità delegate allo sviluppo hanno accumulato ovunque poteri enormi, incontrollati e, troppo spesso, letali.

Nei cosiddetti paesi sottosviluppati, i piani sistematici per un rapido sviluppo hanno in genere significate una sistematica repressione delle masse, che ha assunto, di solito, due forme distinte, anche se spesso sovrapposte. La prima forma ha fatto sì che la forza-lavoro delle masse venisse spremuta fino all'ultima goccia — il «sangue di vittime umane... lamenti di gente straziata» di Faust — perché si costituissero le forze di produzione, comportando nello stesso tempo una drastica riduzione dei consumi di massa in modo da creare un surplus per il reinvestimento nell'economia. La seconda forma implica atti di distruzione apparentemente gratuiti — la distruzione di Filemone e Bauci, delle loro campane e dei loro alberi ad opera di Faust — volti non ad un'utilità materiale ma ad alimentare la ragione simbolica secondo cui la nuova società deve bruciare tutti i ponti con il passato in modo da non poter più tornare indietro.

La prima generazione sovietica, soprattutto durante gli anni di Stalin, fornisce validi esempi di entrambi questi orrori. Il primo progetto di sviluppo elaborato da Stalin a scopo dimostrativo, il Canale del Mar Bianco (1931-1933), sacrificò centinaia di migliaia di lavoratori, tanti da far passare in secondo piano qualsiasi

contemporaneo progetto capitalista. E Filemone e Bauci possono simboleggiare fin troppo bene i milioni di contadini uccisi tra il 1932 e il 1934 perché si opponevano al piano statale per la collettivizzazione di quella terra che avevano conquistato con la Rivoluzione appena un decennio prima.

Ma a rendere pseudo-faustiani anziché faustiani questi progetti, ed emblematici meno di tragedia che di teatro della crudeltà e dell'assurdo, è il fatto sconvolgente — spesso dimenticato in Occidente — che essi *non sono approdati a nulla.* L'accordo Nixon-Breznev del 1972, relativo alla fornitura di grano, dovrebbe bastare a ricordarci che il tentativo stalinista di collettivizzazione della terra non solo ha soppresso milioni di persone, ma ha inflitto all'agricoltura russa un colpo dall'effetto paralizzante da cui non si è più ripresa. Come nel caso del canale, sembra che Stalin sia stato cosi intento a creare un *simbolo* perfettamente visibile di sviluppo, da aver mandato avanti il progetto e gravato su di esso in modi che servirono soltanto a ritardare la *realtà* dello sviluppo. Cosi, ad operai e ingegneri non sono stati mai concessi il tempo, il denaro e l'attrezzatura necessari a costruire un canale che avrebbe dovuto essere abbastanza profondo e sicuro da consentire il transito delle navi da carico del ventesimo secolo; quindi il canale non ha mai giocato un ruolo significativo per il commercio e l'industria sovietici. A quanto pare, il canale è stato in grado di accogliere soltanto i battelli-passeggeri, che negli anni Trenta venivano abbondantemente riempiti di scrittori sovietici e stranieri compiacenti che proclamavano le glorie dell'impresa.

Il canale fu un trionfo sul piano della propaganda: eppure, se metà dell'impegno profuso nella campagna di pubbliche relazioni fosse stato dedicato alla realizzazione dell'impresa vera e propria, si sarebbe contato un numero assai minore di vittime e lo sviluppo sarebbe stato molto più reale: il progetto avrebbe insomma rimandato ad un'autentica tragedia, anziché ad una farsa brutale in cui persone concrete dovettero soccombere in virtù di pseudo-eventi[19].

Si dovrebbe ricordare che negli anni Venti, prima del periodo

staliniano, era ancora possibile parlare dei costi umani del progresso in modo sincero e rigoroso. I racconti di Isaac Babel, ad esempio, sono gremiti di tragiche perdite. In *Froim Grac* (respinto dai censori), un vecchio furfante fedele al tipo falstaffiano viene sommariamente giustiziato dalla Ceka senza alcun motivo particolare. Quando il narratore, che fa parte anche lui della polizia politica, protesta indignato, l'assassino ribatte: «Rispondimi da celtista... rispondimi da rivoluzionario: nella nostra società futura che ci stava a fare quell'uomo?» Desolato, il narratore non riesce a rispondere per le rime, ma decide di affidare alla penna le sue considerazioni circa le vite imperfette ma sostanzialmente buone che la Rivoluzione ha distrutto. Il racconto, benché ambientato nel passato recente (la Guerra civile), si è rivelato una dura ed esatta profezia del futuro, non escluso quello dello stesso Babel[20].

A rendere il caso sovietico particolarmente deprimente è il fatto che le sue mostruosità di marca pseudo-faustiana hanno esercitato un'influenza enorme sul Terzo Mondo. Tante classi dominanti di oggi, colonnelli dell'ala destra ed anche commissari del popolo dell'ala sinistra, hanno mostrato una fatale propensione (fatale, ahimè, più per i loro soggetti che per loro) per progetti e campagne di grandiose proporzioni che incarnano appieno il gigantismo e la crudeltà di Faust senza aver nulla, però, della sua abilità scientifica e tecnica, del suo genio organizzativo o della sua sensibilità politica per le reali aspirazioni e le effettive esigenze del popolo. Milioni di persone sono state immolate sull'altare di disastrose politiche di sviluppo, concepite in modo megalomane, attuate in modo pretenzioso e insensibile, che alla fine hanno prodotto ben poco al di là delle fortune e dei poteri personali di quegli stessi governanti. Agli pseudo-Faust del Terzo Mondo è bastata appena una generazione per divenire singolarmente esperti nella manipolazione delle immagini e dei simboli del progresso: e le pubbliche relazioni della pseudo-evoluzione sono diventate un'importante industria di portata mondiale, che prospera da Teheran a Pechino. Costoro, però, rimangono palesemente incapaci di creare un effettivo progresso in grado di compensare la concreta miseria e devastazione che arrecano. Di quando in quando, un

popolo riesce a rovesciare i suoi pseudo-evolutori, come è accaduto per quell'evolutore pseudo-faustiano di classe mondiale che è stato lo Scià dell'Iran. Poi, per un breve periodo di tempo — raramente per piti di un breve periodo di tempo — il popolo può essere in grado di prendere in mano le redini del proprio sviluppo. Se è accorto e fortunato, creerà e rappresenterà le proprie tragedie dell'evoluzione, interpretando contemporaneamente i ruoli di Faust e di Gretchen/Filemone-Bauci. Se è meno fortunato, il suo breve momento di azione rivoluzionaria condurrà soltanto verso nuove sofferenze che non approderanno assolutamente a nulla.

Nelle nazioni industrializzate più progredite del mondo, l'evoluzione ha seguito forme più autenticamente faustiane. Qui i tragici dilemmi prospettati da Goethe hanno mantenuto la propria urgente attualità. E' accaduto — e forse Goethe lo ha predetto — che, sotto le pressioni dell'economia mondiale moderna, il processo di sviluppo deve a sua volta soggiacere ad uno sviluppo ininterrotto. Dove esso è in atto, tutte le persone, le cose, le istituzioni e gli ambienti che sono innovativi e di avanguardia in un determinato momento storico, diventeranno retrogradi e superati in quello successivo. Anche nelle parti del mondo in cui il processo di sviluppo ha raggiunto i livelli più alti, tutti gli individui, i gruppi e le comunità sono soggetti ad una costante ed implacabile pressione che li spinge a ricostruire se stessi; se si fermassero per rimanere, per essere quel che sono, verrebbero spazzati via. La clausola in *climax* del patto che Faust stringe con il diavolo, secondo cui se mai egli si fosse fermato per dire *«Verweile doch, du bist so schòn»* ne sarebbe uscito distrutto, viene interpretata ogni giorno fino al suo triste esito da milioni di persone.

Nella generazione passata, nonostante le crisi economiche degli anni Settanta, il processo di sviluppo si è esteso, spesso ad un ritmo frenetico, fino ai settori più remoti, isolati ed arretrati delle società avanzate, trasformando innumerevoli pascoli e campi di grano in stabilimenti chimici, direzioni di società e centri commerciali suburbani. Quanti sono gli agrumeti superstiti nella Contea delle Arance in California? Il processo di sviluppo ha trasformato anche migliaia di località urbane in *freeways* e aree di

parcheggio, o in World Trade Centers e in Peachtree Plazas, oppure ancora in terreni incolti, bruciati, abbandonati — dove, ironicamente, l'erba ha ricominciato a crescere tra le macerie, mentre piccoli gruppi di coraggiosi coloni delimitano nuove frontiere — oppure, secondo la tipica storia urbana di successo degli anni Settanta, in lucide parodie aerografate, cui s'aggiunge una patina d'antico, di quello che erano una volta. Dalle città abbandonate del New England — la cui industria è fondata sull'attività dei mulini — ai monti Appalachiani devastati dalle miniere a cielo aperto, al South Bronx e al Love Canal, uno sviluppo insaziabile ha lasciato dietro di sé una scia di grandiosa devastazione. Quei badili che facevano sentire vivo Faust e che hanno prodotto l'ultimo suono da lui percepito durante l'agonia, si sono trasformati al giorno d'oggi in gigantesche macchine movimento terra piene di dinamite. Anche i Faust di ieri possono ritrovarsi ad essere i Filemone e Bauci di oggi, sepolti sotto le macerie nei luoghi in cui solevano vivere, proprio come le giovani entusiaste Gretchen di oggi vengono stritolate dagli ingranaggi oppure vengono accecate dalla luce.

All'interno di queste nazioni industrialmente progredite, il mito di Faust, negli ultimi due decenni, ha agito come una sorta di prisma in cui si è rifratto un ampio spiegamento di descrizioni della nostra vita e della nostra epoca. Il libro *La vita contro la morte* di Norman O. Brown del 1959 ci ha offerto una critica avvincente dell'ideale faustiano di sviluppo: «La faustiana inquietudine dell'uomo nella storia mostra che gli individui non sono soddisfatti dall'esaudimento dei loro desideri consci»[21]. Brown sperava che il pensiero psicoanalitico, interpretato in modo radicale, potesse offrire «una via di scampo dall'incubo del "progresso" infinito e dall'eterna insoddisfazione faustiana, una via di scampo dalla nevrosi umana e dalla storia»[22]. Brown considerava Faust essenzialmente come un simbolo dell'azione e dell'angoscia che si producono nella storia: «L'uomo faustiano è un creatore di storia». Tuttavia, se, si fosse potuto vincere in qualche modo la repressione sessuale e psichica — com'era nei voti di Brown — ebbene, «l'uomo

potrebbe cominciare a vivere invece di creare la storia». Quindi «la corsa senza soste dell'uomo faustiano arriverebbe a una meta, perché risulterebbe appagato e potrebbe dire: *Verweile doch, du bist so schòn»*[23]*.*

Come Marx dopo *Il 18 brumaio di Luigi Bonaparte* e lo Stephen Dedalus di Joyce, Brown sentiva la storia come un incubo, un incubo dal quale desiderava ardentemente risvegliarsi; solo che il suo incubo, diversamente dal loro, non era costituito da una particolare situazione storica, ma dalla storicità in sé. Eppure, iniziative intellettuali come quella di Brown hanno aiutato molti dei suoi contemporanei ad elaborare una prospettiva critica sul proprio periodo storico, la confortevolmente inquieta età di Eisenhower. Anche se Brown professava di aborrire la storia, affrontare Faust è stato da parte sua un gesto storico di grande audacia: anzi, un vero e proprio atto faustiano, che, in quanto tale, ha prefigurato e alimentato le iniziative radicali del decennio successivo.

Faust ha continuato a interpretare ruoli simbolici di rilievo nel corso degli anni Sessanta. Si può affermare che una visione faustiana abbia animato alcuni dei principali movimenti radicali e delle *journées* del decennio: le è stata data una forma drammatica assai efficace, ad esempio, nella marcia popolare sul Pentagono dell'ottobre 1967. Quella dimostrazione, immortalata ne *Gli eserciti della notte* di Norman Mailer, rappresentava un esorcismo simbolico condotto in nome di un vasto ammasso sincretistico di divinità familiari ed estranee, con l'intenzione di scacciare i demoni insiti nella struttura del Pentagono. (Liberato dal peso, affermavano gli esorcisti, l'edificio sarebbe levitato e si sarebbe librato nel cielo volando via). A coloro che presero parte a questo insolito evento, il Pentagono appariva come un'apoteosi della costruzione faustiana andata a monte, per la quale erano stati impiegati i più violenti sistemi distruttivi conosciuti. La nostra dimostrazione e il nostro movimento di pace, nel loro insieme, ci apparivano come un atto di accusa nei confronti delle convinzioni e dei progetti faustiani dell'America. Eppure quella dimostrazione costituì, di per sé, un grandioso edificio, una delle poche possibilità che si offrivano alla

sinistra americana per manifestare le sue aspirazioni e le sue inclinazioni faustiane. Le curiose ambivalenze dell’intera situazione si fecero percettibili mentre ci portavamo sempre più vicini all’edificio — sembrava che ci si potesse fare sempre più vicini, senza mai giungere là: era una perfetta scena kafkiana — e alcune delle figurine al suo interno, incorniciate dalle finestre sullo sfondo (le finestre sono ultra-faustiane, secondo quanto ha affermato Spengler), indicavano con il dito, facevano cenni e si sporgevano per abbracciarci come se riconoscessero in noi delle anime gemelle, per allettarci o invitarci ad entrare. Di lì a poco, i manganelli dei soldati e i gas lacrimogeni avrebbero reso più chiara la distanza che ci separava, ma il chiarimento, quando giunse, fu un sollievo e ci furono alcuni momenti difficili prima che avvenisse. Forse Mailer aveva in mente proprio quel giorno quando scrisse, ormai sul finire del decennio: «Siamo una generazione faustiana decisa ad incontrare Dio o il Diavolo prima di essere spacciata, e l’ineluttabile marca dell’autentico è l’unica chiave a nostra disposizione per entrare»[24].

Faust ha rivestito un ruolo altrettanto importante in quella visione diametralmente opposta degli anni Sessanta che potremmo definire «pastorale». Il suo ruolo nell’ambito «pastorale» degli anni Sessanta fu, alla lettera, quello di essere condotto al pascolo. I suoi desideri, le sue iniziative e le sue capacità avevano messo l’umanità nella condizione di compiere grandi scoperte scientifiche, creare una magnifica arte, di trasformare l’ambiente umano e naturale, e di produrre quell’economia dell’abbondanza di cui le società industriali avanzate erano da poco giunte a godere i frutti. A quel punto, però, proprio in virtù del suo effettivo successo, l’«uomo faustiano» era divenuto storicamente arretrato. Questa tesi fu elaborata dal biologo molecolare Gunther Stent in un libro intitolato *La venuta dell’età dell'oro: Un’ipotesi di fine del progresso.* Stent si serviva delle conquiste della sua scienza, in particolare della recente scoperta del DNA, per sostenere che i risultati ottenuti dalla cultura moderna hanno lasciato questa cultura appagata ma esausta, senza più alcuna meta da raggiungere. In base ad un processo analogo, il moderno sviluppo economico e un’evoluzione

sociale ormai definita sarebbero giunti al termine del loro cammino. La storia ci aveva portati ad un punto in cui «il benessere sociale è dato per acquisito» e non è rimasto più nulla di importante da fare: «E a questo punto siamo in grado di cogliere una contraddizione interna del progresso. Il progresso dipende dall'impegno dell'uomo faustiano, il cui primario movente motivazionale coincide con l'idea della volontà di potenza. Ma quando il progresso è giunto ad un punto di sviluppo abbastanza avanzato da garantire un sostrato di sicurezza economica per ognuno, l'ethos sociale che ne deriva agisce contro la trasmissione della volontà di potenza nell'educazione dei ragazzi e in conseguenza di ciò fallisce l'evoluzione dell'uomo faustiano». Attraverso un processo di selezione naturale, l'Uomo faustiano veniva gradualmente estromesso dall'ambiente che aveva creato.

La generazione più giovane, che era cresciuta in questo nuovo mondo, evidentemente non avvertiva più il minimo desiderio d'azione o di successo, di potere o di cambiamento: ci si preoccupava soltanto di dire *Verweile dock, du bìst so schon,* e di continuare a dirlo fino alla fine dei propri giorni. Si potevano dunque immaginare questi figli del futuro oziare, cantare, danzare, fare l'amore e crescere allegramente sotto il sole della California. Il dipinto dell'Età dell'Oro di Lucas Cranach, che Stent ha voluto riprodurre sul frontespizio del suo libro, «altro non era che una profetica visione di un raduno hippie al Golden Gate State Park».

La conclusione prossima della storia coinciderebbe con un «periodo di stasi generale»; l'arte, la scienza, il pensiero potrebbero anche continuare ad esistere, ma potrebbero fare ben poco oltre che descrivere la fiacca e rallegrare l'esistenza. «L'uomo faustiano dell'età del ferro considererà con ripugnanza la tendenza dei suoi ricchi successori a consacrare il loro molto tempo libero ai piaceri sensuali... Ma l'uomo faustiano ha ben chiaro il fatto che proprio *questa* età dell'oro è il prodotto di tutti i suoi frenetici sforzi e che non deriva alcun vantaggio dal desiderarla diversa». Stent concludeva con una nota dolorosa, quasi elegiaca: «Millenni di produzione artistica e scientifica trasformeranno alla fine la tragicommedia della vita in un happening»[25]. Ma la nostalgia per

una vita faustiana era il segno più certo dell'obsolescenza. Stent aveva immaginato il futuro, e questo seguì il suo corso[26].

E' difficile rileggere questi idilli degli anni Sessanta senza provare un moto di nostalgica tristezza, non tanto per gli hippies di ieri quanto per il convincimento praticamente unanime — condiviso anche da quei cittadini integerrimi che più disprezzavano gli hippies — che una vita di abbondanza, agio e stabile benessere fosse ormai acquisita. Fra gli anni Sessanta e Settanta c'è stata infatti una certa continuità, ma l'euforia economica di quegli anni — John Brooks, nella sua relazione sulla Wall Street degli anni Sessanta, li ha definiti «gli anni energici» — ora sembra appartenere a tutto un altro mondo. In un lasso di tempo straordinariamente breve, quella ottimistica sicurezza è stata del tutto spazzata via. La forte crisi energetica degli anni Settanta, in tutte le sue dimensioni ecologiche e tecnologiche, economiche e politiche, ha prodotto ondate di disillusione, amarezza e perplessità, sfociate talvolta nel panico e in un'isterica disperazione; ha indotto ad un processo di auto-analisi culturale, positiva e penetrante, che, peraltro, spesso è degenerata in una morbosa lacerazione dell'io e nell'odio verso se stessi.

In quegli anni, l'intero progetto di modernizzazione in corso da secoli è parso a molti un disastroso errore, un atto di malvagità e di cosmica *hybris.* La figura di Faust ha quindi assunto un nuovo ruolo simbolico, quello del demone che aveva strappato l'umanità dalla sua originaria comunione con la natura e ci aveva spinti sulla strada della catastrofe. «C'è nell'aria un senso di disperazione», scriveva nel 1973 un antropologo di nome Bernard James «un senso che... l'uomo è stato spinto dalla scienza e dalla tecnologia in una nuova e precaria età». In questa età, «il periodo finale di decadenza del nostro mondo occidentale, la situazione è chiara. Viviamo su un pianeta sovraffollato e saccheggiato, e dobbiamo fermare il saccheggio o perire».

Il libro di James aveva un titolo apocalittico tipico degli anni Settanta: *La morte del progresso.* Il suo movente letale, che avrebbe dovuto essere neutralizzato prima che giungesse a distruggere l'intero genere umano, era «la cultura moderna del progresso» ed il

suo principale eroe culturale era proprio Faust. James non sembrava completamente deciso a sollevarsi contro tutte le moderne scoperte scientifiche e le innovazioni tecnologiche e a rinunciarvi. (Mostrava una particolare tenerezza per i computers). Tuttavia sosteneva che «il bisogno di conoscere, come lo sentiamo noi oggi, può essere uno sport culturale mortifero» che avrebbe dovuto essere drasticamente limitato, se non abolito completamente. Dopo aver illustrato con vivide immagini i possibili disastri nucleari e le forme mostruose di guerra biologica e ingegneria genetica, James insisteva che questi orrori scaturivano in modo affatto naturale dal «desiderio creato in provetta di commettere il peccato di Faust»[27]. Comunque, il furfante faustiano, caro alle strisce di Captain America e agli editoriali del «New Yorker» sul finire degli anni Settanta, risollevava la testa. E' opportuno osservare come l'opzione pastorale degli anni Sessanta e quella apocalittica degli anni Settanta vivano sulla comune convinzione che, perché il genere umano trionfi — per vivere bene (anni Sessanta) o per vivere ogni vita fino in fondo (anni Settanta) —, «l'uomo faustiano» debba sparire.

Nel corso degli anni Settanta, mentre si intensificava il dibattito sui vantaggi e sui limiti del progresso economico, e sui sistemi migliori per produrre e conservare l'energia, gli ecologisti e gli autori contrari al progresso individuano in Faust il «Progressista» primo, che strazierebbe il mondo intero per amore di un'espansione illimitata, senza interrogarsi o curarsi di cosa una crescita sfrenata avrebbe apportato alla natura o all'uomo. Non è necessario dire che si tratta di un assurdo stravolgimento della storia di Faust, che appiattisce la tragedia in melodramma. (Somiglia, a dire il vero, agli spettacoli di burattini imperniati sulla vicenda di Faust, cui Goethe assistette da bambino). Quel che mi sembra più importante è additare il vuoto intellettuale che emerge quando Faust viene fatto uscire di scena. I diversi sostenitori dell'energia solare, idrica e derivata dal vento, delle fonti di energia minime e decentrate, delle «tecnologie intermedie», dell'«economia equilibrata» sono tutti virtualmente nemici della pianificazione su vasta scala, della ricerca scientifica, dell'innovazione tecnologica,

dell'organizzazione complessa[28]. Eppure, perché uno qualsiasi dei loro criteri o dei loro piani venga realmente adottato da un numero considerevole di persone, dovrebbe aver luogo la più radicale ridistribuzione del potere economico e politico. Ed anche quando ciò avvenisse — cosa che significherebbe lo scioglimento della General Motors, della Esso, della Con Edison e delle loro consorelle e la ridistribuzione al popolo di tutte le loro risorse — sarebbe soltanto un preludio alla riorganizzazione più totale, e di sorprendente complessità, dell'intera struttura della vita quotidiana. Ora, in sé e per sé nelle tesi anti-progresso o favorevoli ad un'energia leggera non c'è nulla di bizzarro ed anzi, a dire il vero, sono piene di idee ingegnose e creative. Il bizzarro è che, nonostante l'ampiezza dei compiti storici che si aprono loro dinanzi, esse dovrebbero esortarci, per usare le parole di E.F. Schumacher, a «pensare in piccolo». La realtà paradossale che sfugge a molti di questi autori è che nella società moderna solo il più smisurato e sistematico «pensare in grande» può aprire le vie d'accesso al «pensare in piccolo»[29]. Cosi, i fautori della contrazione energetica, della crescita limitata e del decentramento, anziché condannare Faust, dovrebbero sceglierlo come proprio emblema d'oggi.

L'unico gruppo contemporaneo che non si è limitato a servirsi del mito di Faust ma ne ha colto la tragica profondità è quello costituito dal consorzio degli scienziati nucleari. I pionieri dell'era nucleare che hanno vissuto l'esperienza del lampo accecante di Alamogordo («Buon Dio! ...i ragazzi dai capelli lunghi hanno perso il dominio delle cose!») non hanno mai imparato il modo per esorcizzare quello Spirito Terreno tanto temuto, che era scaturito dalla creatività delle loro menti. Gli «scienziati ansiosi» del dopoguerra, mossi dal senso di colpa e dalla pena, dall'angoscia e dalla contraddizione, hanno impresso alla scienza e alla tecnologia un'impronta tipicamente faustiana. Il che si opponeva radicalmente alla tendenza panglos-siana della scienza, di moda, allora come oggi, nei circoli dominanti dell'esercito, dell'industria e della politica, e volta a rassicurare il mondo sul carattere puramente

fortuito e transitorio di ogni problema e a garantire che, alla fine, tutto si sistema. In un'epoca in cui tutti i governi mentivano sistematicamente ai loro popoli circa i pericoli delle armi e della guerra nucleari, furono soprattutto i visionari veterani del Manhattan Project (il più eroico dei quali fu Leo Szilard) a spiegare con lucidità come stavano realmente le cose e ad iniziare la lotta per il controllo civile dell'energia atomica oltre che per una limitazione degli esperimenti nucleari e per un controllo internazionale degli armamenti[30]. Il loro progetto contribuì a tener desta una consapevolezza di marca faustiana e a respingere la tesi mefistofelica secondo cui gli uomini sarebbero in grado di fare grandi cose nel mondo solo rimuovendo il proprio senso di colpa e di pena. Mostrarono inoltre come questi sentimenti potessero sfociare in un'azione altamente creativa per l'impostazione del problema della sopravvivenza umana.

In anni recenti, i dibattiti sull'energia nucleare hanno prodotto nuove metamorfosi di Faust.

Nel 1971, Alvin Weinberg, brillante fisico ed amministratore, per molti anni direttore dell'Oak Ridge Laboratory, ha evocato Faust nel passaggio culminante di un discorso molto discusso su «Istituzioni sociali ed energia nucleare»: «Noi che ci occupiamo di energia nucleare» — affermava Weinberg — «abbiamo stretto un patto faustiano con la società. Da un lato, offriamo — quando procuriamo la reazione nucleare — un'inesauribile fonte d'energia... Ma il prezzo che chiediamo alla società per questa magica fonte d'energia corrisponde al contempo ad una capacità di vigilanza e di longevità delle istituzioni sociali cui esse non sono abituate». Per sostenere questa «fonte pressoché infinita di energia pulita e a basso costo», gli uomini, le società e le nazioni del futuro dovrebbero essere in grado di mantenere una «ininterrotta vigilanza» contro i gravi pericoli che potrebbero essere di ordine non soltanto tecnologico — il che di fatto potrebbe poi non essere troppo rilevante — ma anche sociale e politico.

Ora, questo libro non è la sede più adatta per discutere i prò e i contro dello scomodo e profondamente problematico patto nucleare proposto da Weinberg. Vi è però lecito osservare come

questi si ponga in rapporto a Faust. A tal proposito, il nocciolo della questione sta nel fatto che gli scienziati («noi che ci occupiamo di energia nucleare») non interpretano più il ruolo di Faust, ma, al contrario, ricoprono il ruolo dell'interlocutore che propone l'affare — cioè quello di Mefistofele, «lo spirito che dice sempre no». Un'immagine di sé inusitata, fortemente ambigua (che probabilmente non otterrebbe il premio delle pubbliche relazioni), ma affascinante nel suo (forse inconsapevole) candore. E, comunque, il corollario che accompagna questa distribuzione dei ruoli ad interessare di più: il protagonista faustiano di Weinberg, che deve decidere se accettare o rifiutare l'accordo, è «la società» — vale a dire, siamo tutti noi. Il concetto sottinteso è che l'impulso faustiano allo sviluppo è giunto ad animare tutti gli uomini e le donne moderni.

Come risultato, «la società è costretta a scegliere e si tratta di una scelta che noi che ci occupiamo di energia nucleare non abbiamo alcun diritto di imporre»[31]. Questo significa che, quali che siano i patti faustiani che vengono — o non vengono — stretti, noi abbiamo non solo il diritto, ma il dovere di prendere parte alla loro stipulazione[32]. Non possiamo delegare la responsabilità dello sviluppo ad un particolare settore di esperti, proprio perché, nell'ambito del progetto di sviluppo, siamo tutti esperti. Se i settori dirigenti in campo scientifico o tecnologico hanno accumulato vasti poteri nella società moderna, è solo perché le loro concezioni e i loro valori hanno echeggiato, amplificato e realizzato i nostri. Essi si sono limitati a creare i mezzi per raggiungere obiettivi d'altra parte condivisi dall'opinione pubblica moderna: un'evoluzione ininterrotta dell'individuo e della società, un'incessante trasformazione di tutto il mondo interno ed esterno. In quanto membri della società moderna, siamo responsabili della direzione che prende il nostro sviluppo, dei nostri scopi e dei nostri risultati, del loro prezzo in termini umani. La nostra società non sarà mai in grado di controllare l'eruzione delle sue «potenze del sottosuolo», se pretende che i suoi scienziati siano gli unici a non essere soggetti ad alcun controllo. Uno dei fattori basilari della vita moderna è costituito dal fatto che noi, oggi, siamo tutti «ragazzi dai

capelli lunghi».

Gli uomini e le donne moderni in cerca di autocoscienza potrebbero benissimo partire da Goethe, che con il *Faust* ci ha dato la nostra prima tragedia dell'evoluzione. E' una tragedia che nessuno vuole affrontare — non i paesi avanzati né quelli arretrati, non gli intellettuali capitalisti né quelli socialisti — ma che tutti continuano a reinterpretare. Le prospettive e i punti di vista di Goethe possono aiutarci a considerare come la critica più totale e profonda della modernità possa venire proprio da chi ne abbraccia più ardentemente il lato avventuroso e romantico. Tuttavia, se il *Faust* rappresenta una critica, costituisce anche una sfida — al nostro mondo ancor più che a quello di Goethe — ad immaginare e a creare nuove forme di modernità, in cui non sia l'uomo ad esistere in nome dello sviluppo, ma lo sviluppo ad esistere in nome dell'uomo. Il cantiere incompiuto di Faust è il terreno stimolante ma precario su cui tutti noi dobbiamo fondarci per costruire la nostra esistenza.

Note all’introduzione

1 Talk of the Town, in «The New Yorker», 9 aprile 1979, pp. 27-28.

2 Captain America, in «Marvel Comics», n. 2.36 (agosto 1979). Devo questo riferimento bibliografico a Marc Berman.

3 Citato in G. Lukàcs, Goethe e il suo tempo, trad. it., Firenze, La Nuova Italia, 1974, p. 205. Mi sembra che questo libro sia, dopo Storia e coscienza di classe, l'opera migliore del periodo comunista di Lukàcs. I lettori che hanno letto Goethe e il suo tempo si accorgeranno di come gran parte di questo capitolo sia un continuo dialogo con esso.

4 Dopo la versione che avrebbe dovuto essere completa, e che venne pubblicata nel 1832, nel corso del diciannovesimo secolo cominciarono a venire alla luce altri frammenti sparsi, spesso di notevole lunghezza e bellezza. Per una breve storia delle varie fasi di composizione e di pubblicazione del Faust, si veda l'eccellente edizione critica in lingua inglese dovuta a Walter Arndt e Cyrus Hamlin (New York, Norton, 1976), pp. 346-355. Questa edizione, tradotta da Arndt e curata da Hamlin, contiene ampio materiale informativo e numerose ipotesi critiche intelligenti.

5 Nelle citazioni tratte dal *Faust* i numeri tra parentesi stanno ad indicare i versi. Le citazioni riportate in questo capitolo sono state tratte dalla traduzione di Franco Fortini per l’edizione Mondadori, 19843.

6 Non è del tutto esatto. Nel 1798 e nel 1799 Goethe inserì prima di questa scena («Notte») un Prologo in Teatro, e un Prologo in Cielo, per un totale complessivo di circa 350 versi. Entrambi erano apparentemente destinati a fungere da meri accorgimenti

strutturali, ad attenuare la scottante intensità della prima scena, a creare quello che Brecht definiva un effetto di alienazione tra il pubblico e gli impulsi e le aspirazioni del protagonista. Il Prologo in Teatro, piacevolissimo, ma facilmente di-menticabile e solitamente omesso nelle rappresentazioni teatrali, raggiunge lo scopo; l'indimenticabile Prologo in Cielo, che introduce Dio e il diavolo, chiaramente non riesce a generare alcuna alienazione, e anzi non fa che invogliarci maggiormente ad assaporare le intensità della «Notte».

7 Ernst Schachtel, nel suo bellissimo saggio *Memory and Childhood Amnesia*, chiarisce i motivi per cui esperienze del genere di quella di Faust con le campane abbiano un effetto tanto magico e miracoloso sulle vite degli adulti. Questo saggio è stato pubblicato nel 1974 come capitolo finale del libro di Schachtel, *Metamorphosis: On thè Development of Afject, Perception, Attention and Memory,* New York, Basic Books, 1959, pp. 279-322 e in particolare 307 ss.

8 Questa tradizione è stata riesumata in maniera sensibile e comprensiva, anche se non completamente critica, da R. Williams, in *Culture and Society, 1780-1950,* Garden City (N.Y.), Anchor Books, 1960.

9 Il conflitto tra le divinità del Vecchio e del Nuovo Testamento, fra il Dio della Parola e il Dio dell'Azione, ha svolto un importante ruolo simbolico in tutta la cultura tedesca del diciannovesimo secolo. Tale conflitto, articolato in varia maniera nelle opere degli scrittori e degli uomini di pensiero tedeschi, da Goethe a Schiller a Rilke e a Brecht, era in realtà un velato dibattito sul problema della modernizzazione della Germania: la società tedesca doveva lanciarsi nell'attività materiale e pratica di stampo «ebraico», vale a dire nello sviluppo di una struttura economica, associato ad una politica liberale di riforme, sulla scia dell'Inghilterra, della Francia e dell'America? Oppure doveva tenersi al di sopra di questi interessi «terreni» e coltivare l'ideale di vita più interiorizzato, «tedesco-cristiano»? Sia il filo-semitismo che l'anti-semitismo tedeschi dovrebbero essere considerati nel contesto di tale simbolismo, che identifica la comunità ebraica del diciannovesimo secolo con il Dio del Vecchio Testamento, ed

entrambi con le moderne forme di attivismo e di mondanità. Marx nella sua prima Tesi su Feuerbach individua un'affinità tra l'umanista radicale Feuerbach e i suoi avversari reazionari «tedesco-cristiani»: entrambi «considerano... solo l'atteggiamento teoretico», mentre la prassi è concepita e fissata solo nel suo modo di apparire sordidamente giudaico «vale a dire, nelle sembianze del Dio ebraico che si insozza le mani nel creare il mondo». Jerrold Siegei, in *Marx's Fate,* Princeton, Princeton University Press, 1978, ci offre una sensibile trattazione dell'equazione tra ebraicità e vita pratica nel pensiero di Marx. Quel che bisogna fare ora è analizzare questo simbolismo nel più vasto contesto della storia tedesca moderna.

10 G. Lukàcs, *Goethe e il suo tempo,* cit., afferma che «non a caso sono stati gli acuti osservatori dello sviluppo capitalistico i primi a notare questa nuova forma della dialettica del bene e del male». Lukàcs annette particolare importanza a Bernard de Mandeville, che, nella sua *Fiaba delle api* (1714) aveva sostenuto che il vizio privato, qualora venisse praticato da tutti, potrebbe sfociare in una pubblica virtù. Qui, come altrove, Lukàcs è mirabile nell'enfatizzare il concreto contesto socio-economico della tragedia faustiana, ma sbaglia, a mio avviso, nel definire troppo semplicisticamente questo contesto come una questione meramente capitalistica. Il mio punto di vista personale tende invece a mettere in rilievo la dimensione tragica e contraddittoria in tutti i tipi di impresa e creatività moderna.

11 Lukács si basa qui su un brillante saggio giovanile di Marx, *Il potere del denaro nella società borghese,* che si serve come punto di partenza del passo del Faust di cui sopra e di un brano analogo tratto dal *Timone di Atene.*

12 Negli ultimi anni, avendo gli studiosi di storia sociale affinato sia gli strumenti demografici che la sensibilità psicologica necessari per riconoscere le correnti di cambiamento nella vita sessuale e familiare, è diventato possibile scorgere con sempre maggior chiarezza le realtà sociali che si celano dietro la vicenda amorosa di Faust e Gretchen. E. Schorter, *The Making of Modem Family,* New York, Basic Books, 1975, in particolare nei capitoli IV e

VI, e L. Stone, *The Family and Marriage in England, 1500-1800,* New York, Harper & Row, 1978, in particolare nei capitoli VI e XII, sostengono che r«individualismo affettivo» (il termine è di Stone) gioca un ruolo cruciale nel sovvertimento delle «condizioni feudali, patriarcali, idilliche» della vita rurale europea. Entrambi gli storici affermano, basandosi sugli studi di molti altri, che tra la fine del diciottesimo e l'inizio del diciannovesimo secolo, un significativo numero di giovani iniziò a stringere legami intimi che violavano i vincoli familiari, sociali, religiosi e occupazionali tradizionali. Praticamente in tutti i casi, se l'uomo abbandonava la donna (come nel caso di Faust), la donna (come Gretchen) era perduta, ma se la coppia riusciva a restare unita, i due solitamente si sposavano — spesso a motivo di una gravidanza prematrimoniale — e, particolarmente in Inghilterra, venivano accettati, integrandosi perfettamente in una vita normale. Nei continente, in cui le piccole città erano inclini ad essere meno tolleranti, era più probabile che le coppie se ne andassero, in cerca di ambienti meno ostili al loro amore. Di conseguenza, essi hanno contribuito ai grandi mutamenti demografici in direzione di nuove città e di nuovi paesi e, unitamente ai loro figli (nati durante il cammino e, frequentemente, al di fuori del vincolo matrimoniale), hanno dato vita a quel tipo di nucleo familiare mobile che oggigiorno è giunto a diffondersi nel mondo industrializzato. Per una versione ebraica della storia di Gretchen, ambientata un secolo dopo nelle regioni agricole di tardivo sviluppo dell'Europa dell'Est, si veda il romanzo ciclico di S. Aleichem, *Tevye and his Daughters.* Queste storie che, come il Faust, pongono l'accento sulle tragiche istanze di libertà portate avanti da giovani donne, si concludono con un'emigrazione (in parte volontaria e in parte forzata) verso gli Stati Uniti e hanno avuto una parte importante nello sviluppo di un'autocoscienza da parte degli ebrei americani. Di *Tevye and His Daughters* è stata di recente fornita una versione addolcita, destinata ad un pubblico di massa (non ebraico, per giunta), nel musical *11 violinista sul tetto,* ma le tragiche risonanze dell'amore moderno sono ben lungi dall'esservi scorte e recepite.

13 *Goethe e il suo tempo,* cit., pp. 256-257.

14 *Ibidem.* ,

15 Le opere più interessanti scritte in lingua inglese su questo fertile ed affascinante movimento sono F. Manuel, *The New World of Henri Saint-Simon,* Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1963 e *The Prophets of Paris,* New York, Harper Torchbooks, 1965, capitoli III e IV; trad. it. *I profeti di Parigi,* Bologna, Il Mulino, 1979. Si vedano anche il classico studio di Durkheim del 1895, *Saint-Simon e il socialismo,* che mette in luce la componente saint-simoniana nella teoria e nella prassi novecentesca dello stato assistenziale, e le penetranti trattazioni di L. Coser, *Men of Ideas,* New York, Free Press, 1965, pp. 99-109; Lichtheim, *The Origins of Socialism,* New York, Praeger, 1969, pp. 39-59, 235-244 e Th. Zeldin, *Trance, 18481945: Ambition, Love and Politics,* Oxford, Oxford University Press, 1973, in particolare alle pp. 82, 430-438, 553.

16 J.P. Eckermann, *Colloqui con il Goethe,* trad. it., a cura di G.V. Amoretti, 2 voli., Torino, Utet, 1957, pp. 382-383.

17 Schonfield, *Modem Capitalismi The Changing Balance of Public and Private Power,* Oxford, Oxford University Press, 1965. L’autore considera lo strapotere delle pubbliche autorità e la loro capacità di coordinare a livello internazionale una pianificazione a lungo termine, le componenti essenziali del successo del capitalismo contemporaneo.

18 *Goethe quale esponente dell'età borghese,* in Th. Mann, *Dialogo con Goethe,* trad, it., a cura di L. Mazzucchetti, Milano, Mondadori, 1955, p. 89.

19 Solzenicyn dedica al canale alcune delle sue pagine più brillanti ed incisive, mostrando come gli imperativi tecnici dell’opera fossero stati violati sin dall’inizio, nella fretta di dimostrare al mondo che la modernizzazione poteva essere compiuta virtualmente nello spazio di una notte, con l’unica forza della volontà rivoluzionaria. Solzenicyn ha parole particolarmente aspre nei confronti della prontezza con cui gli scrittori, compresi alcuni fra i migliori, abbracciarono e trasmisero menzogne tecnopastorali, con i corpi delle vittime ancora ai loro piedi. Cfr. *L’Arcipelago Gulag,* trad, it., Milano, Mondadori, 1974.

20 I. Babel, *Froim Grac,* in *L'Armata a cavallo e altri racconti,* trad, it., Torino, Einaudi, 1969, p. 341.

21 Norman O. Brown, *La vita contro la morte,* trad, it., Milano, Il Saggiatore, 1968, p. 41.

22 *Ibidem,* p. 43.

23 *Life Against Death: The Psychoanalytic Meaning of History,* New York, Wesleyan University Press, 1959, pp. 18-19, 91.

24 *A Course in Film-Making,* in «New American Review», n. 12 (1971), p. 241. Sul Pentagono e i suoi esorcisti, si vedano N. Mailer, *The Armies of Night,* Signet, 1968, in particolare alle pp. 135-145; i miei ricordi e le mie riflessioni in una prima versione di questo saggio, *Sympathy for the Devil: Faust, the 1960s and the Tragedy of Development,* in «New American Review», n. 19 (1974), in particolare alle pp. 22-40, 64-75, e M. Dickstein, *Gates of Eden,* New York, Basic Books, 1978, pp. 146-148, 260-261.

25 G. Stent, *The Coming of the Golden Age: A View of the End of Progress,* in origine un ciclo di conferenze tenuto a Berkeley nel 1968, successivamente pubblicate dall'American Museum of Natural History, Natural History Press, 1969, pp. 83-87, 134-138.

26 Questo libro ha conosciuto un altro momento di notorietà nel corso degli anni Settanta, contribuendo ad informare l'oratoria, e, forse, la sensibilità del Governatore della California, Jerry Brown. Brown ne ha distribuito copie in abbondanza tra i suoi assistenti e, con i cronisti, ha spesso fatto riferimento a questo libro come alla matrice in cui sarebbe racchiusa la chiave del suo pensiero.

27 B. James, *The Death of Progress,* New York, Knopf, 1973, pp. 3, 10, 55, 61.

28 Si vedano, ad esempio, l'autorevole opera di E.F. Schumacher, *Small is beautiful: Economy as if People Mattered,* New York, Harper & Row; 1973. L.S. Stavrianos, *The Promise of the Coming Dark Age,* San Francisco, Freeman, 1976; L. Kohr, *The Overdeveloped Nations: The Diseconomies of Scale,* Schochten 1977 (ma pubblicato in Germania e in Spagna nel 1962); I. Illich, *Toward a History of Needs,* New York, Pantheon, 1977; trad. it. *Per una storia dei bisogni,* Milano, Mondadori, 1981.

29 La stessa consapevolezza, espressa forse in maniera ancora più chiara, si ritrova nell'opera di Barry Componer: *The Closing Circle,* New York, Knopf, 1971; *The Poverty of Power,* New York, Knopf, 1976 e il più recente *The Politics of Energy,* New York, Knopf, 1979.

30 La vicenda è stata narrata con grande efficacia drammatica da Robert Jungk in *Brighter Than a Thousand Suns: A Personal History of the Atomic Scientists* (1956), trad, ingl., New York, Harcourt Brace, 1958; ed elaborata in maniera avvincente con grande abbondanza di particolari da Alice Kimball Smith in *A Peril and a Hope: The Scientists' Movement in America,* Cambridge (Mass.), Mit Press, 1965. Jungk sottolinea in modo particolare il fatto che questi pionieri dell'era nucleare conoscevano il *Faust* di Goethe ed erano consapevoli delle sue terribili implicazioni per quel che riguardava loro e la loro impresa. Jungk si serve abilmente del tema faustiano anche per interpretare l'ascesa, la caduta e l'ambigua redenzione di J.R. Oppenheimer.

31 *Social Institutions and Nuclear Energy,* discorso tenuto in occasione della riunione nel 1971 dell'American Association for thè Advancement of Science, e ristampato in «Science», 7 (luglio 1872), pp. 27-34. Per un esempio delle critiche che vennero mosse, si veda G. Hardin, *Living with thè Faustian Bargain,* unitamente alla replica di Weiberg, apparsa sul «Bulletin of thè Atomic Scientist» novembre 1976, pp. 21-29. Per qualche critica più recente, sulla scia degli avvenimenti di Three Mile Island, si vedano la rubrica anonima *Talk of thè Town* su «The New Yorker» del 9 e del 23 aprile 1979, e i vari articoli di Antony Lewis, Tom Wicker e John Oakes apparsi sul «New York Times».

32 Sfortunatamente, gran parte della forza insita nella visione faustiana di Weinberg è venuta ad essere inficiata dall'altro suo paradigma fondamentale: l'idea, ripetuta all'infinito, di un «sacerdozio nucleare». Questo sacro ordine secolare, di cui Weinberg, a quanto pare, sperava di essere il padre fondatore, avrebbe protetto il genere umano dai rischi dell'energia nucleare e sgominato per sempre le sue diaboliche potenzialità. Ovviamente, Weinberg non è riuscito a cogliere la contraddizione fondamentale

che esiste fra la sua concezione faustiana e le sue aspirazioni ecclesiastiche. Una maggior familiarità con il *Faust* di Goethe, e in particolare con il trattamento che Goethe riserva alla chiesa e ai sacerdoti, avrebbero potuto palesare quest'antinomia.